SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

LIMBA ROMÂNĂ ÎN ȘCOALĂ

LR

MATERIALE ÎN SPRIJINUL
PREGĂTIRII ELEVILOR
PENTRU PROBELE
DE LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

Scanned with OKEN Scanner

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

LIMBA ROMÂNĂ ÎN ȘCOALĂ

Materiale în sprijinul pregătirii elevilor pentru probele de limba și literatura română

Coordonare : Marica ANGHELESCU

Supliment al revistei *Limba și literatura română*
Revistă trimestrială pentru elevi

Savin Marcela
clasa a VIII-a B

București, 1986

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Cuvînt înainte *(I. Hangiu)* 5
De ce depinde succesul şcolar la examenele de limba şi literatura română *(Constanţa Bărboi)* 7

GRAMATICĂ, COMPOZIŢIE, STILISTICĂ, TEORIE LITERARĂ

Gramatica şi scrierea corectă *(Ion Diaconescu)* 13
Scriere şi pronunţare *(Valeria Guţu Romalo)* 16
Despre acordul predicatului cu subiectul *(Mioara Avram)* . . . 18
Restricţii sintactice în combinarea cuvintelor *(Gabriela Pană Dindelegan)* 22
Îndrumări metodologice pentru analiza sintactică a frazei *(Gr. Brâncuş)* 25
Probleme de analiză şi de construcţie a frazei *(Ion Diaconescu)* . 28
Analiza corectă a propoziţiilor subiective *(Maria-Antoaneta Samson)* 30
Baza gramaticală a compoziţiei *(Cezar Tabarcea)* 34
Compunere, compoziţie, stil *(G. Beldescu)* 38
Stilurile funcţionale ale limbii literare *(Ştefan Munteanu)* . . . 41
Calităţile generale şi particulare ale stilului *(Ion Dumitrescu)* . . 44
Moduri de expunere *(Nicolae Mecu)* 49
Clasificarea operelor literare *(Al. Bistriţianu)* 52
Genuri şi specii literare (tablou sinoptic) *(I. Hangiu)* 58
Originea folclorică a unor specii din literatura cultă *(Nicolae Constantinescu)* 59
Cum redactăm o lucrare de literatură *(Clara Georgeta Chiosa)* . 63
Comentariul literar *(Vasile Poenaru)* 65
Caracterizarea unui personaj *(Silviu Angelescu)* 68

COMENTARII LITERARE

Miorița *(Nicolae Constantinescu)* 72
M. Eminescu : **Mai am un singur dor** *(Stela Vintilă)* 77
George Coşbuc : **Vara** *(Vasile Poenaru)* 81
Alexandru Vlahuţă : **Ţara. Poporul** *(Elena Vlad)* 85
G. Topîrceanu : **Rapsodii de toamnă** *(Mihaela Pleşa Anghelescu)* . 87
Octavian Goga : **Plugarii** *(Ion Dodu Bălan)* 91
Vasile Voiculescu : **Imn muncii** *(Liviu Grăsoiu)* 94
Zaharia Stancu : **Patria** *(Valeria Mihai Ştefan)* 97
Zaharia Stancu : **Patria** *(Dana Maria Manu)* 99
Nicolae Labiş : **Comunistului** *(Ion Rotaru)* 101
Nichita Stănescu : **Noi** *(Roxana Sorescu)* 105
Marin Sorescu : **Astfel** *(George Şovu)* 110

Scanned with OKEN Scanner

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
79664 — București, Bd. Schitu Măgureanu 1, etaj III

Ion Creangă : **Amintiri din copilărie** *(Ion Vasile Șerban)* . . . 112
Calistrat Hogaș : **Singur** *(Doina Rad)* 116
Alexandru Davila : **Vlaicu Vodă** *(Ion N. Dincă)* 120
Gala Galaction : **La Vulturi !** *(George Șovu)* 124
Gala Galaction : **La Vulturi !** *(Florica Mitu)* 128
Mihail Sadoveanu : **Neamul Șoimăreștilor** *(Al. Tudorică)* . . . 132
Geo Bogza : **Dobrogea ! Dobrogea !** *(Doina Mihailovici, Mircea Mihailovici)* 137
Marin Preda : **O oră din august** *(Mircea Gheorghe)* 140
D. R. Popescu : **Mări sub pustiuri** *(Stanca Chesaru)* 144
D. R. Popescu : **Mări sub pustiuri** *(Viorica Avrămuț)* 148

Anexă

Proba de verificare a cunoștințelor de limba română pentru înscrierea în clasa a IX-a (treapta I) de liceu **153**
Selecție din subiectele date în 1984 și 1985 la proba de verificare a cunoștințelor de limba română pentru înscrierea în clasa a IX-a (treapta I) de liceu **154**

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Revista trimestrială pentru elevi *Limba și literatura română* se află în pragul celui de-al cincisprezecelea an de existență. Legarea conținutului revistei de cerințele predării și însușirii limbii naționale, de Concursul de limba și literatura română „M. Eminescu" și de activitățile extrașcolare explică larga ei răspîndire în rîndul elevilor, studenților, învățătorilor și profesorilor din învățămîntul filologic românesc de toate gradele.

Difuzată în școli generale și în licee pe bază de abonamente achitate anticipat, revista numără în prezent peste 150 000 de cititori.

În ultimii ani, numeroase au fost solicitările de a reuni într-o culegere articole mai vechi sau mai noi apărute în revistă, în special pe cele referitoare la materia clasei a VIII-a, pentru pregătirea probei de verificare a cunoștințelor la admiterea în treapta I de liceu *.

Dînd curs acestor doleanțe, considerăm că este necesar să facem următoarea precizare : comentariile de texte literare au caracter orientativ ; ele nu-i scutesc pe elevi de eforturi proprii în sensul cunoașterii textului, al atitudinii personale față de text. Învățarea pe de rost a comentariului literar despre un text este dăunătoare dezvoltării gîndirii creatoare proprii și a sensibilității estetice care condiționează receptarea literaturii. De aceea, le recomandăm elevilor ca, în pregătirea probei de verificare a cunoștințelor la admiterea în treapta I de liceu, să pornească de la lectura textului (citirea și recitirea lui), de la înțelegerea și descifrarea semnificațiilor și abia după aceea să apeleze la comentariile despre texte oferite în culegerea de față. Pentru unele texte literare sînt reproduse din revista *Limba și literatura română* cîte două comentarii, elevii avînd, astfel, posibilitatea ca, după citirea lor, să ajungă la un mod propriu de interpretare.

Comentariile sînt precedate de articole referitoare la probleme de gramatică (gramatica și scrierea corectă, scriere și pronunțare, regulile acordului predicatului cu subiectul, restricții sintactice în combinarea cuvintelor, analiza sintactică), la problemele compoziției și stilului (baza gramaticală a compoziției, calitățile generale și particulare ale stilului, stilurile funcționale, moduri de expunere), precum și un articol despre clasificarea operelor literare în genuri și specii, urmat de un tabel sinoptic. Trei articole *(Cum să redactăm o lucrare de literatură, Comentariul literar* și *Caracterizarea unui personaj)* au menirea de a le sugera ele-

* În afară de acestea, pentru care se indică la sfîrșitul articolelor numărul de revistă în care au apărut (folosind sigla LLR = *Limba și literatura română. Revistă trimestrială pentru elevi*), am mai inclus în culegere un comentariu inedit, *D. R. Popescu : Mări sub pustiuri* de Viorica Avrămuț, și unul care va apărea în *Limbă și literatură*, *Nichita Stănescu . Noi*, de Roxana Sorescu.

Scanned with OKEN Scanner

vilor modalități de abordare a textului literar. Cu această deschidere mai largă, culegerea de față se adresează atît elevilor din clasa a VIII-a care se pregătesc în vederea susținerii probei de verificare a cunoștințelor la admiterea în treapta I de liceu, cît și celor din clasele a IX-a, a X-a și a XII-a.

Pentru a veni în sprijinul elevilor și al profesorilor, republicăm un fragment din *Metodologia privind organizarea și desfășurarea înscrierii în clasa a IX-a (treapta I de liceu) și a concursului de admitere în clasa a XI-a (treapta a II-a de liceu)*, precum și subiecte formulate în baza acestei metodologii de unele inspectorate școlare.

Articolul *De ce depinde succesul școlar la examenele de limba și literatura română*, semnat de dr. Constanța Bărboi, director-adjunct în Ministerul Educației și Învățământului, deschide această culegere care sperăm să fie folositoare învățământului limbii și literaturii naționale.

I. HANGIU

DE CE DEPINDE SUCCESUL ŞCOLAR LA EXAMENELE DE LIMBA ŞI LITERATURA ROMÂNĂ

Abordarea unor probleme referitoare la creşterea nivelului de pregătire a elevilor în vederea obţinerii unor rezultate superioare la probele de evaluare la limba şi literatura română, în cadrul examenelor de bacalaureat, de admitere în treapta a II-a (pentru liceele unde este prevăzută probă) sau al probei de verificare la înscrierea în clasa a IX-a la liceele unde numărul de candidaţi depăşeşte numărul de locuri, are în vedere realizarea cerinţelor şi a exigenţelor exprimate în documentele de partid şi de stat, în cuvîntările tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretar general al Partidului Comunist Român şi preşedintele Republicii Socialiste România. De asemenea, trebuie să ţinem seama de prevederile Legii educaţiei şi învăţămîntului, de normele Ministerului Educaţiei şi Învăţămîntului, de programele şi manualele în vigoare, care formează cadrul legal al activităţii şcolare.

Pornind de la ideea fundamentală exprimată în cuvîntarea tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretar general al P.C.R., preşedintele Republicii Socialiste România, cu prilejul Adunării solemne a Academiei Republicii Socialiste România, potrivit căreia „O naţiune, un popor nu pot exista fără o istorie, fără o cultură şi o limbă proprie ! Aceasta constituie chezăşia şi forţa fiecărui popor — şi, aşa cum am menţionat, poporul nostru însuşi a creat, de-a lungul mileniilor, limba, cultura românească ! Oamenilor de ştiinţă şi de cultură le revine misiunea s-o păstreze, s-o perfecţioneze şi să asigure întotdeauna ca ea să ocupe un loc demn în rîndul limbilor şi culturii universale“, vom încerca să subliniem cîteva aspecte asupra cărora cadrele didactice şi elevii ar trebui să insiste în vederea obţinerii unor rezultate superioare în studiul limbii şi literaturii române, rezultate care să fie pe măsura perfecţionării pe care o cunoaşte întreg învăţămîntul românesc, pregătirea tineretului pentru muncă şi viaţă, ridicarea nivelului de cultură generală al poporului nostru, prin generalizarea treptei I de liceu şi în perspectivă a treptei a II-a.

La întrebarea : De ce depinde succesul la examene, la proba de verificare pentru înscrierea în clasa a IX-a de liceu, la examenul de admitere pentru treapta a II-a sau la Concursul naţional de limba şi literatura română „Mihai Eminescu“, răspunsul este scurt : — de pregătirea temeinică !

Dar ce înseamnă şi cît înseamnă pentru elevii aflaţi la vîrsta preadolescenţei (clasa a VIII-a) sau adolescenţei (cei din învăţămîntul liceal) această pregătire temeinică ?

Pornind de la obiectivele formulate în programele şi manualele şcolare după care studiază elevii, vom încerca să formulăm cîteva criterii de evaluare sau măsurare a cunoştinţelor şi a capacităţii intelectuale ale elevilor la limba şi literatura română, în etapa promovării

Scanned with OKEN Scanner

într-o treaptă superioară de învățămînt sau a încheierii studiilor liceale, cum este cazul examenului de bacalaureat, în concordanță cu rolul pe care îl are obiectul în educarea patriotică și revoluționară a tineretului, în determinarea unei atitudini generale active în cunoașterea, păstrarea și îmbogățirea patrimoniului literar și lingvistic românesc.

În învățămîntul liceal se pune un accent din ce în ce mai mare pe latura formativă, urmărindu-se dezvoltarea la elevi a capacităților și deprinderilor de muncă intelectuală, prin transpunerea în valori etice și folosirea adecvată în viață a cunoștințelor dobîndite în anii de școală. În acest context, și la limba și literatura română se insistă pe formarea unor capacități și deprinderi ca : folosirea corectă a limbii române în scris și oral, citirea, înțelegerea și explicarea unui text literar ; elaborarea de texte în diferite stiluri funcționale ale limbii ; elaborarea de compuneri literare (comentarii literare, paralele, caracterizări de personaje ; în liceu sinteze asupra creației artistice a unui scriitor, cu exemplificări din operele studiate, asupra unei perioade mai largi : de exemplu : literatura de la 1848, literatura interbelică, literatura de după 23 August 1944, sau sinteze pe anumite probleme cum ar fi : evoluția unor genuri și specii literare : lirica în anumite perioade — de la V. Alecsandri la Mihai Eminescu, de la Mihai Eminescu la Tudor Arghezi, Lucian Blaga sau Nichita Stănescu etc. ; romanul românesc — teme fundamentale, formule artistice de realizare a operelor respective ; dramaturgia românească — tematică, scriitori reprezentativi, opere și valori artistice etc. Aceste precizări se referă, mai ales, la elevii care se vor prezenta la examenul de bacalaureat sau la treapta a II-a, pentru liceele unde se prevede, la examenul de admitere, probă la limba și literatura română).

Pentru elevii care se vor prezenta la proba de verificare pentru înscrierea la treapta I, cerințele sînt în concordanță cu vîrsta acestora, cu capacitățile pe care le au formate, cu nivelul de informare corespunzător etapei de școlarizare și care poate permite activități școlare cum sînt : caracterizări de personaje, identificarea unor aspecte ale operei literare pe anumite teme — dragostea de țară, natura, lupta pentru libertatea națională și socială a poporului nostru, evocarea copilăriei, evocarea trecutului istoric, evocarea unor pagini din eroismul poporului nostru —, profilul unor personaje reprezentative, pagini din lupta comuniștilor, structura subiectelor unor narațiuni (la care se poate urmări acest lucru), explicarea valorii artistice a unor versuri. În domeniul limbii române, al gramaticii, cerințele au în vedere verificarea gîndirii logice a elevilor și nivelul însușirii cunoștințelor prevăzute în manual, prin teme care cer : să se construiască enunțuri în propoziții sau fraze plecînd de la anumite modele date, să se analizeze structura unor texte date (din punct de vedere sintactic, morfologic); să se folosească în contexte unele cuvinte date sau părți de vorbire — cu sens figurat sau propriu —, să se explice folosirea semnelor de ortografie și punctuație, să se identifice părțile de vorbire sau de propoziție. Este mai dificil, credem, să se ceară elevilor explicarea sensului unor cuvinte fără ca aceștia să aibă în față dicționare, în condițiile în care un cuvînt, chiar prin definiția lui din dicționar, poate avea mai multe sensuri. Formularea unor asemenea cerințe în cadrul probelor de verificare în anii precedenți a pus elevii în încurcătură, întrucît, așa cum am menționat mai sus, nu puține sînt cazurile cînd sensul unui cuvînt se explică prin context.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a putea răspunde cerințelor formulate privind pregătirea elevilor pentru literatură sugerăm unele modalități pe care orice elev le are la îndemînă și le poate practica, cu siguranța succesului în ceea ce privește promovabilitatea și buna reușită la concursuri și examene.

Pornind de la premisa că lectura este mijlocul principal de învățare a limbii și literaturii române, precum și unul din cele mai importante mijloace pentru asimilarea cunoștințelor de orice natură, deci pentru toate obiectele, instrumentul intelectual de muncă ce-l încredințează dascălul copiilor de orice vîrstă școlară, cu gîndul să le slujească la desăvîrșirea culturii dată de școală și după școală, prin propriile selecții, această activitate a format și formează și astăzi punctul de plecare și temelia oricărei instrucții. Nu există elev care citind de mai multe ori textul literar prevăzut pentru studiu să nu-l poată înțelege și să nu-și poată fixa bine conținutul de idei și valorile artistice specifice. Lectura temeinică, explicată, formează baza învățării și dă mobilitate intelectuală, deprinderea de a dobîndi științific cunoștințele, de a deprinde ordinea în realizarea unor compuneri proprii scrise sau orale, de a învinge timiditatea în fața oricărui text literar și de aici de a obține siguranța de sine la toate probele, chiar și la cele cu un grad sporit de dificultate. Simpla citire a unor comentarii nu poate înlocui studiul direct al textului literar. Fiecare dintre noi receptăm valorile textului pornind de la o serie întreagă de particularități proprii — psihice, intelectuale, nivel de cunoștințe etc. — și care alcătuiesc un fond personal ce nu poate fi ignorat. Desigur, pentru o pregătire temeinică se pot consulta și alte puncte de vedere, care pot adăuga impresiilor proprii un plus de informație sau de interpretare chiar, dar nimic nu poate înlocui receptarea personală și străduința de a înțelege, aprecia și simți textul literar, ajutați desigur de indicațiile date în manual. Și manualul pentru clasa a VIII-a cuprinde suficiente asemenea repere care conduc la înțelegerea particularităților artistice, la descoperirea valorilor estetice, morale și patriotice ale literaturii române.

Lecturile repetate ale textului literar conduc la eliminarea șablonelor, a generalităților, a reproducerii unor comentarii gata făcute. Nu se poate realiza o compunere literară — comentariu, caracterizare de personaj, relevare de valori artistice, morale sau patriotice — fără lectura textului.

Fiecare elev trebuie să ajungă să-și formeze un stil propriu în elaborarea compunerilor. Stilul însă nu se poate forma decît prin exerciții numeroase, pregătite prin lectură multă și conștientă.

Avînd în vedere că la proba de verificare pentru înscrierea în clasa a IX-a, la examenul pentru admiterea în treapta a II-a de liceu (pentru liceele unde se susține examen) și la examenul de bacalaureat nu se cer compuneri libere, accentul se va pune pe verificarea cunoștințelor însușite, pe fondul de idei al lucrărilor, care nu poate fi asigurat decît prin lectura atentă a textelor. Este bine cunoscut faptul că nu se pot face judecăți în legătură cu valorile artistice și etice, cu originalitatea unei scrieri sau a unui scriitor decît stăpînind bine textele literare, ceea ce se poate realiza numai printr-o lectură atentă.

Sînt multe situații în care elevii improvizează sau copiază după alții compunerile. Acest fapt conduce în timp la îndepărtarea elevilor de literatură, la îngustarea dacă nu chiar la anularea posibilităților de receptare a literaturii în tot ce are ea mai valoros și de însușire a limbii

Scanned with OKEN Scanner

române. La fel de dăunătoare este și practica dictării în clasă a comentariilor, ducînd la uniformizarea personalităților și a capacităților elevilor, la anularea satisfacțiilor lecturii și ale descoperirii personale a valorilor artistice și morale ale textului și nu în ultimul rînd la evaluarea incorectă a capacităților, a creativității, a imaginației, a nivelului de cunoștințe, a zestrei intelectuale pe care elevii noștri o au și care se cere cultivată, în raport cu vîrsta elevilor. Dirijarea studiului limbii și literaturii române, pregătirea pentru examene este un lucru de mare răspundere pentru elevi, școală și familie. Colaborarea acestor factori, în interesul copilului, este hotărîtoare pentru dobîndirea unor cunoștințe solide, pentru toată viața.

Toate manualele școlare, la toate clasele, conțin sugestii de întrebări-problemă, teme de compuneri scrise sau orale. În plus, în programa școlară pentru limba și literatura română pentru liceu sînt sugerate numeroase teme de sinteză, la nivelul fiecărui an de studiu. În revistele Societății de Științe Filologice pentru elevi și cadre didactice, în *Revista învățămîntului liceal, profesional și de maiștri* apar periodic sugestii de teme pentru recapitulare. De asemenea, în lucrările auxiliare : *Metodica instruirii și educării la limba și literatura română* și *Limba și literatura română în liceu — calitate și eficiență în predare-învățare,* sînt date o serie de recomandări care vin în sprijinul cadrelor didactice în ceea ce privește dirijarea studiului elevilor pentru o eficiență sporită în însușirea limbii și literaturii române, pentru rezultate superioare la probele de verificare, la examene, la concursuri.

Importanța lecturii textului se oglindește și în baremul de corectare și notare, așa încît eliminarea lecturii conduce la goluri serioase în pregătire. Orice comentariu învățat, fără stăpînirea textului literar, rămîne fără acoperire în cunoștințe, și nu de puține ori nota obținută nu mulțumește candidatul. Așadar, începem citind atent textul, parcurgînd întrebările, răspunzînd în scris și oral la aceste întrebări, și încheiem citind din nou textul, pentru a avea o imagine globală asupra lui, de data aceasta avizată. Numai în acest mod se poate urmări și înțelege concepția artistică a autorului, specificitatea și originalitatea acestuia, mecanismul limbii scriitorului, în toate articulările sale : lexic, fonetică, morfologie, sintaxă. Aceasta contribuie la crearea deprinderii de a aborda un text, de a-l înțelege, de a formula aprecieri, de a descoperi frumusețea literaturii și a expresiei din perspectiva sensibilității generației care va trăi și munci în secolul al XXI-lea și pentru care literatura trebuie să fie mereu și mereu nouă, mereu și mereu actuală.

Precizăm, în continuare, cîteva cerințe generale care vizează toate categoriile de probe sau examene, chiar și la alte discipline, nu numai la limba și literatura română, și care se impun a fi respectate :

1) Tratarea subiectelor trebuie să se facă în concordanță cu prevederile manualelor școlare după care elevii au studiat, un loc important ocupîndu-l în acest sens încadrarea în subiect și nu prezentarea colaterală sau din amințiri a problemelor definite în enunț. În acest sens, mai ales în clasa a VIII-a, dar și la celelalte clase, elevii au obligația de a se referi în cazul subiectului de literatură în primul rînd la fragmentele din manual, firește, în contextul operei literare din care fac parte în cazul unui roman, al unei nuvele sau al unei opere dramatice.

2) Vocabularul folosit în redactarea subiectelor trebuie să se caracterizeze prin precizie, claritate, concizie, logică, elevii făcînd astfel dovada că stăpînesc limbajul, terminologia specifică investigației unei

opere literar
folosirea un
larea precizi
reproducă. S
mentele une
mul de core
tajului neces

3) Este
litatea grafi
în redactare
română. În
cularea inco
toare a maj

În acor
biect, cunoaș
mentării, int
dezvoltarea
corectă a e
cuprinsul, în
tica lucrării ;
nența lor, as
și universală,
nerii și a in
litate general
română.

După ci
cu accent pe
ților, departa
a putut însuș
cadrul îndrum
lecțiilor, al

Se încea
teze sau com
tatea de creaț
mandate, pe s
apreciere a ce
bazate toate p
în vedere.

Trebuie
compuneri car
Chiar dacă ne
ratura română
fără respectare
o grafie citeață,

Sugestiile
pregătesc să su
prevăzută proba

În ceea ce
a II-a la limba
ținerea acesteia
care unul cere
literară sau la

Scanned with OKEN Scanner

opere literare sau unor probleme de limbă. Nuanțarea expresiei, prin folosirea unui vocabular bogat și sugestiv, nu trebuie să ducă la anularea preciziei ideilor pe care elevul este obligat să le rețină și să le reproducă. Simplele descrieri „frumoase", dar nesusținute cu argumentele unei lecturi literare solide, nu pot întruni punctajul din baremul de corectare, atrăgînd după sine penalizări sau neacordarea punctajului necesar promovării.

3) Estetica generală a lucrării, ortografia și punctuația, lizibilitatea grafiei sînt elemente importante, care se cer avute în vedere în redactarea lucrărilor, în mod deosebit a celei de limba și literatura română. În mod special se penalizează greșeli ca : lipsa acordului, articularea incorectă, despărțirea greșită în silabe, folosirea necorespunzătoare a majusculelor, folosirea incorectă a cratimei.

În acordarea punctajului total se are în vedere : înscrierea în subiect, cunoașterea operei literare în discuție, calitatea informării, a documentării, interpretarea fenomenului cultural, literar, demersul științific, dezvoltarea datelor existente în manuale (întrebări, teme) ; elaborarea corectă a expunerii, avînd în vedere părțile esențiale (introducerea, cuprinsul, încheierea) ; ortografia, punctuația, lizibilitatea grafiei, estetica lucrării ; originalitatea în ceea ce privește judecățile elaborate, pertinența lor, asocieri cu alți scriitori și opere literare din literatura română și universală, expresivitatea exprimării, nuanțarea, logica, calitatea expunerii și a interpretării în totalitatea lucrării. Aceste cerințe au valabilitate generală pentru toate probele care se susțin la limba și literatura română.

După cîte se poate vedea, cerințele pun la bază latura formativă, cu accent pe interpretarea textului literar, gradarea corectă a dificultăților, departajarea urmărindu-se să se facă în raport cu „cît" și „cum" a putut însuși și înțelege elevul ceea ce i s-a dat în manualul școlar, în cadrul îndrumărilor comentariilor literare, al temelor sugerate la finalul lecțiilor, al capitolelor parcurse.

Se încearcă evitarea reproducerii pe dinafară a subiectelor (sinteze sau comentarii) de către elevi, accentul punîndu-se pe capacitatea de creație, pe folosirea și integrarea lecturii, a bibliografiei recomandate, pe stimularea simțului critic al elevilor și pe capacitatea de apreciere a ceea ce au citit, pe spontaneitatea și inițiativa personală, bazate toate pe cunoașterea manualului școlar, a textului literar avut în vedere.

Trebuie evitată și prezentarea subiectelor prin generalități, prin compuneri care sînt „foarte frumoase", poetice, dar nu spun nimic. Chiar dacă ne repetăm, dorim să subliniem faptul că la limba și literatura română nu se poate obține o notă mare la probă sau examen fără respectarea ortografiei, a punctuației, a unei redactări îngrijite, cu o grafie citeață, ordonată.

Sugestiile făcute mai sus au valabilitate și pentru elevii care se pregătesc să susțină examenul de treapta a II-a din liceele unde este prevăzută proba.

În ceea ce privește proba pentru examenul de admitere în treapta a II-a la limba și literatura română pentru liceele unde se prevede susținerea acesteia, ea a constat din două subiecte obligatorii, din care unul cere elevului realizarea unei compuneri referitoare la o operă literară sau la un scriitor, iar al doilea subiect cere realizarea unui

Scanned with OKEN Scanner

comentariu asupra unui grup de versuri care au făcut obiectul studiului. Obligația elevului este să se refere strict la versurile respective, evitînd aprecierile generale care-l îndepărtează de cerință. În acest sens, elevul va realiza succint încadrarea versurilor în contextul operei din care ele fac parte, trecînd la comentarea acestora : relevarea ideii poetice, a particularităților stilistice, de limbă, aprecierea în concluzie a locului pe care versurile în discuție îl ocupă în contextul poeziei și al operei scriitorului respectiv.

Pentru liceele pedagogice se prevede, de asemenea, ca proba să cuprindă și o problemă de gramatică.

Elevilor care se pregătesc pentru proba de verificare la clasa a IX-a le recomandăm pentru literatură revederea cu atenție a textelor literare din manual, precum și a întrebărilor care sugerează punctele esențiale ale comentariului textului, ale interpretării sau ale caracterizării personajelor ; pentru gramatică — recapitulare sistematică, cu aplicarea teoriei în practica exprimării.

Cadrele didactice pot adăuga acestor sugestii și altele pe care le consideră utile în organizarea ultimelor recapitulări pentru o prezentare în cît mai bune condiții a elevilor la probele de limba și literatura română.

CONSTANȚA BĂRBOI

Scanned with OKEN Scanner

GRAMATICĂ, COMPOZIȚIE, STILISTICĂ, TEORIE LITERARĂ

GRAMATICA ȘI SCRIEREA CORECTĂ

ION DIACONESCU

După cum se știe, pronunțarea literară constituie principiul dominant care stă la baza scrierii limbii române. În unele cazuri însă, scrierea este reglementată nu numai de norma fonetică, ci și de o serie de norme de ordin gramatical, a căror menire este de a fixa pentru fiecare valoare morfologică sau sintactică o formă distinctă. În continuare, ne vom referi doar la cîteva fapte, care ni se par mai deosebite prin frecvența abaterilor de la norma literară.

1. În exprimarea pluralului, unele substantive și adjective de genul masculin angajează, în limba scrisă, o serie succesivă de trei *i*, deși în pronunțare se percep numai doi *i* silabici, ceea ce îi determină pe unii, care nu au suficiente cunoștințe de gramatică, să scrie cu doi *i*: *copiii, fiii, mijlociii, viii, auriii* etc. Scrierea cu trei *i* este impusă de nevoia de a marca în scris toate trăsăturile gramaticale ale cuvîntului: ultimul *i* este articol hotărît enclitic specific tuturor substantivelor masculine la numărul plural; acesta pune în opoziție forma articulată a substantivului sau adjectivului cu forma nearticulată: *copiii — copii, fiii — fii, mijlociii — mijlocii, viii — vii.* Penultimul *i* este desinența de plural nearticulat: *copil-copii, fiu — fii, mijlociu — mijlocii, viu — vii,* iar antepenultimul *i* face parte din corpul sau rădăcina cuvîntului: *copil, fiu, mijlociu, viu.*

Această normă ortografică se va aplica tuturor substantivelor și adjectivelor de genul masculin care prezintă o structură similară cu a celor amintite: *barcagiu — barcagii — barcagiii, chefliu — cheflii — chefliii, plumburiu — plumburii — plumburiii, argintiu — argintii — argintiii.*

2. Mai numeroase sînt însă abaterile întîlnite în exprimarea genitiv-dativului articulat la unele substantive și adjective de genul feminin. Se întîlnesc frecvent, în limba vorbită, dar și în limba scrisă, dublete de tipul: fata *mamei* și fata *mamii*, capătul *stației* și capătul *stațiii*, colțul *grădinii* și colțul *grădinei*, *marei* întreceri și *marii* întreceri etc.

Scrierea corectă a formei de genitiv-dativ în asemenea cazuri este reglementată, după cum se știe, de următoarea normă: se pornește de la forma genitiv-dativ nearticulat, la care se adaugă articolul hotărît *-i*: *casă — unei case* — deci *casei, mamă — unei mame — mamei*, și nu *mamii, școală — unei școli — școlii, grădină — unei grădini — grădinii, o scumpă mamă — unei scumpe mame — scumpei mame.*

Pentru substantivele și adjectivele feminine terminate în vocalele *te* în hiat, articolul hotărît *i* se alătură la forma de nominativ nearticulat: *o cîmpie, cîmpiei*, și nu *cîmpiii*, o *stație — stației* și nu *stațiii*, o *fami-*

lie — familiei; formele de genitiv-dativ nearticulat ale acestor substantive și adjective se vor scrie totdeauna cu doi *i*: *unei cîmpii, unei stații, unei familii*, rodul holdei *aurii*.

Pentru determinarea formelor nearticulate de genitiv-dativ la substantivele sau adjectivele de genul feminin, de un real ajutor ne sînt formele de nominativ plural nearticulat, care totdeauna sînt identice cu cele de genitiv-dativ singular nearticulat: o *casă* — unei *case* — două *case*, o *grădină* — unei *grădini* — două *grădini*, o *stație* — unei *stații* — două *stații*, o *familie* — unei *familii* — două *familii* etc.

3. O rațiune tot de ordin gramatical stă și la baza distincției dintre formele de plural ale pronumelui sau adjectivului demonstrativ de genul masculin *aceia, aceiași* și formele feminine de singular *aceea, aceeași*, cu care, în vorbire, adesea se identifică. Vom rosti și vom scrie casa *aceea* și nu *aceia, aceeași* casă și nu *aceiași* casă; în schimb vom rosti și vom scrie băieții *aceia, aceiași* băieți, reținînd că *i* apare numai în formele de plural ale pronumelui sau adjectivului demonstrativ de genul masculin.

4. Scrierea unor verbe se conduce după principiul morfologic pentru a marca apartenența la o anumită clasă sau la un anumit tip de conjugare. Vom avea în vedere numai cîteva aspecte, foarte importante nu numai pentru scrierea corectă, ci și pentru pronunțare.

Cele mai multe greșeli se întîlnesc în scrierea verbului *a crea* și a derivatelor sale *recrea* și *procrea*, deoarece se ia ca principiu ortografic pronunțarea, de unde și scrierile greșite de tipul *a creia, creiez, creează* în loc de *a crea, creez, creează* (la pers. a III-a), *creiem, creiat, creind* în loc de *creăm, creat, creînd*. Alteori, se întîlnesc și forme hipercorecte de genul celei întîlnite într-o revistă: *ar creea*.

Cu puține cunoștințe de gramatică însă, vom învinge ușor dificultățile ce se ivesc în scrierea acestui verb. Mai întîi, trebuie să știm că verbul *a crea* este de conjugarea I, ca *a lucra*, și nu de conjugarea a II-a, pentru că terminația verbului este *a*, nu *ea*. Fiind de conjugarea I, se va combina, în flexiune, cu aceleași desinențe sau sufixe ca și verbul *a lucra*. Forma de infinitiv lung este *creare* ca și *lucrare*, gerunziul este *creînd* ca și *lucrînd* (nu *creind*), participiul este *creat* ca și *lucrat* (nu *creiat*), imperfectul este *cream, creai* ca și *lucram, lucrai*. Am lăsat mai la urmă formele de indicativ prezent, pentru că în scrierea și pronunțarea lor apar cele mai multe abateri. Vom proceda ca și pînă acum la determinarea formelor literare avînd ca model tot verbul *a lucra*. În cazul verbului *a lucra*, vom distinge, mai întîi, radicalul *lucr-*, la care se adaugă formele caracteristice *-ez* = *lucrez*, *-ezi* = *lucrezi*, *-ează* = *lucrează*, *-ăm* = *lucrăm*, *-ați* = *lucrați*, *-ează* = *lucrează*. O structură analogă va prezenta și verbul *a crea*, dacă se pornește de la radicalul *cre-*, la care se adaugă aceleași desinențe: *creez, creezi, creează, creăm, creați, creează*.

5. Scrierea cuvintelor care au același înveliș sonor, dar sensuri sau valori diferite este reglementată de principiul sintactic. Astfel, trebuie să facem o diferență între adverbul *deoparte* și substantivul precedat de prepoziție *de o parte*. Invită la o atenție mai mare scrierea următoarelor cuvinte:

altfel (adverb) în propoziția: *A l t f e l a înțeles el* // *alt fel* (adjectiv + substantiv): *Doresc a l t f e l de cărți*;

Scanned with OKEN Scanner

bineînțeles (adverb) cu sensul *desigur* (este nerecomandabilă întrebuințarea construcției *buninteles*) // *bine înțeles* (adverb + verb la participiu) : *Am fost b i n e î n ț e l e s de el ;*

decît (adverb de comparație): *El e mai mare d e c î t mine // de cît* (prepoziție + pronume sau adjectiv relativ interogativ) : *D e c î t timp ai nevoie ? ;*

deloc (adverb de mod) : *N-am dormit d e l o c // de loc* (prepoziție + substantiv) : *D e l o c de unde ești ? ;*

deoparte (adverb) : *El stă d e o p a r t e // de o parte* (prepoziție + substantiv) : *Sta de o parte a rîului ;*

încît (conjuncție consecutivă) // *în cît* (prepoziție + pronume sau adjectiv relativ interogativ) : *î n c î t timp ajungi la școală ? ;*

întruna (adverb) : *Vorbește î n t r u n a // într-una* (prepoziție + pronume nehotărît) : *Î n t r - u n a din zile ;*

numai (adverb de mod) : *A venit n u m a i un elev // nu mai* (adverb + adverb) : *N u m a i veni // nu m-ai* (adverb + pronume + auxiliarul) : *N u m - a i văzut de ieri ;*

odată (adverb de timp) : *A fost o d a t ă ca niciodată // o dată* (articol + substantiv) : *Ziua de azi este o d a t ă importantă* ; sau numeral adverbial : *O d a t ă, de două ori ;*

totuna (adverb) : *Mi-e t o t u n a // tot una* (adverb + pronume nehotărît sau numeral) : *T o t u n a a văzut ;*

totodată (adverb) cu sensul : *în același timp : T o t o d a t ă s-a întîmplat ce vă voi spune // tot o dată* (adverb + substantiv sau numeral adverbial) : *Ziua de azi este t o t o d a t ă importantă pentru mine ; t o t o d a t ă, nu de două ori.*

După cum rezultă din cele înfățișate pînă acum (s-ar mai fi putut adăuga și altele), în deprinderea unei scrieri corecte, gramatica, adică morfologia și sintaxa, prezintă o mare importanță.

LLR, an VII, 1978, nr. 1. p. 14—16

Scanned with OKEN Scanner

SCRIERE ȘI PRONUNȚARE

VALERIA GUȚU ROMALO

Deprinderea scrierii corecte, cunoașterea și respectarea normelor ortografice reprezintă, fără îndoială, obiectivul cel mai clar, preocuparea cea mai constantă în predarea limbii române în cursul școlii generale și, mai tîrziu, în cadrul învățămîntului liceal. Orice prilej este exploatat în vederea atingerii acestui scop. Toate cunoștințele lingvistice introduse la orele de limba română sînt puse în serviciul explicitării și fixării normelor de scriere. În predarea problemelor de morfologie, de pildă, se face sistematic și insistent legătura cu ortografia, ceea ce contribuie la clarificarea unora dintre normele ortografice românești, facilitînd însușirea lor.

Mult mai puțin consistent este, în formarea deprinderilor ortografice, apelul la elementele de fonetică și fonologie cunoscute, fapt destul de neașteptat, avînd în vedere că principiul care stă la baza ortografiei românești este cel fonetic (fonologic). Cunoștințele fonetice, care nu lipsesc nici din prevederile programelor, nici din manualele de limba română, rămîn strict teoretice și izolate, nefiind suficient utilizate și corelate cu celelalte noțiuni de lingvistică. Stabilirea acestor relații poate fi de un real folos în formarea deprinderilor de scriere corectă, mai ales dacă ne obișnuim să facem legătura între cunoștințele de fonetică dobîndite și pronunțarea proprie.

Lipsa corelării dintre pronunțare și scriere poate explica, după părerea noastră, unele dificultăți curente constatate în însușirea ortografiei. Vom ilustra această afirmație discutînd în cele ce urmează una dintre numeroasele situații dificile.

Printre greșelile ortografice cele mai persistente — faptul este cunoscut — se numără cele care apar în scrierea formelor de genitiv-dativ singular ale substantivelor feminine : grafii ca *umbrele seri, colțul ierbi, verdele frunzi* (sau *frunzii)* etc. apar, uneori, în scrierea elevilor, în tezele examenului de admitere și chiar în scrierea unor persoane cu studii superioare, deși, în cursul anilor, s-a insistat asupra distincției morfologice dintre desinență și articol, asupra faptului că substantivul feminin se poate termina la genitiv-dativ, dacă e nearticulat, într-un *i,* iar dacă este articulat enclitic, articolul fiind tot *i,* forma trebuie scrisă cu doi *i (unei țări : țării).*

Explicația psihologică a greșelilor de tipul *umbrele seri* o constituie faptul că cel care scrie nu-și analizează continuu textul, nu gîndește în mod spontan, de la început, în termeni gramaticali, ceea ce scrie, ci, în primul rînd, transpune în scris ceea ce formulează „fonetic" în gînd, ceea ce ar spune într-o comunicare orală. Or, pronunțarea curentă (și

corectă) a genitiv-dativelor de felul celor discutate nu prezintă decît un singur *-i* (vocală) : spunem [úmbrele séri], [kólțu' iérbi] etc. și pronunțări cu finală diftong [séri̯], apărute sub influența grafiei.

Alături de formele literare curente, terminate în vocala *i*, se aud așa cum grafia *eu*, care redă secvența fonică [i̯eu], explică pronunțarea greșită — mai frecventă decît a genitiv-dativelor în diftong — [eu].

Pentru a preveni grafiile eronate în situațiile de acest fel, este necesar, înainte de toate, să atragem atenția asupra diferențelor dintre scriere și pronunțare, să facem pe elevi conștienți de modul *cum pronunță* (nu numai *cum scriu*), să subliniem că, deși pronunțăm *un singur i* în finala substantivului, trebuie să scriem *doi i*, pentru că avem a face cu substantive al căror genitiv-dativ este caracterizat prin desinența *-i*, la care se adaugă articolul *-i*, dar și, poate mai ales, pentru a distinge *în scris* pronunțări *diferite* ca [ser[1]] (o silabă) din *(unei) seri* și [séri] (două silabe) din *(umbrele) serii*. Conștient de modul cum pronunță, elevul va înțelege mai ușor de ce sînt necesare regulile ortografice care cer scrierea cu doi *i* în cazuri ca *umbrele serii*, *colțul ierbii* etc.

Ajungem astfel la necesitatea de a sublinia faptul că în sistemul ortografic românesc *aceeași* literă poate reprezenta sunete *diferite* : litera *i* poate nota un *i* vocală, ca în *mic*, un *i* semiconsoană, ca în *iar*, *doi*, sau un *i* asilabic, ca în *seri*. Totodată, același sunet poate fi notat *diferit* : vocala *i* poate fi notată printr-o singură literă *i*, ca în *mic*, *visător*, *a vorbi*, dar este notată prin două litere *i* cînd apare în finala unui cuvînt și este neaccentuată ca în *(umbrele) serii* [séri], *(zgomotul) străzii* [străzi].

În aceeași ordine de idei putem să adăugăm că, în unele cazuri, de exemplu după grupurile *dr-*, *tr-* etc., deși pronunțăm totdeauna [-i], deci *-i* vocalic, scriem cu o singură literă *i* cînd substantivul este nearticulat enclitic : *acești codri* [kódri], cu doi *i* cînd este articulat enclitic : *codrii* [kódri] *aceștia*.

Scrierea cu una sau două litere *i* are o bază fonetică și fonologică în cazuri ca : *(unei) seri* / *(umbrele) serii* (un singur *i* notează un sunet *i* asilabic, iar prin două litere *i* se notează un sunet *i* vocalic), nu are însă decît justificare *morfologică* (nu și fonetică) în cazuri ca *acești codri*, *codrii aceștia* (opoziția *i* asilabic/*i* vocalic, obișnuită în finalul substantivelor românești, se neutralizează după grupuri consonantice de acest fel).

În cazul unor grafii eronate de tipul *verdele frunzi (frunzii)*, lucrurile se complică, căci intervine o greșeală *morfologică* : pronunțarea neîngrijită, neatentă tinde să înlocuiască forma *frunzei* [frúnzei], prin forma neliterară, greșită, *frunzii* [frúnzi], iar de aici, din motivele discutate mai înainte, se ajunge la grafia, greșită, *verdele frunzi*.

LLR, an V, 1976, nr. 4, p. 11–13

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE ACORDUL PREDICATULUI CU SUBIECTUL

MIOARA AVRAM

Regula acordului dintre predicat și subiect pare simplă în formularea ei generală și categorică (predicatul se acordă cu subiectul în număr, persoană, gen și caz), dar respectarea ei presupune corectitudine atît în analiza sintactică a propoziției, pentru identificarea exactă a subiectului, cît și în analiza morfologică a cuvîntului prin care este exprimat el, în vederea potrivirii formale a cuvîntului de acordat, și în însăși cunoașterea formelor flexionare ale limbii literare actuale, în condițiile existenței unor variante regionale sau învechite. Prin acordul predicatului cu subiectul se verifică, așadar, gradul de stăpînire a sintaxei propoziției și a morfologiei.

Acordul ridică numeroase probleme pentru că situațiile în care se găsesc subiectul și predicatul, cuvintele prin care sînt exprimate, cuvintele care le determină, cuvintele apropiate de ele etc. sînt foarte variate și complexe, iar regulile acordului sînt pentru unele situații categorice, pentru altele mai largi, permițînd două sau chiar mai multe posibilități, în sensul că există excepții admise sau variante numai tolerate de limba literară alături de un model recomandat.

Principalii factori care influențează negativ realizarea normală și unitară a acordului sînt :

— greșita interpretare a subiectului, prin confuzie cu grupul în care apare, în special în situațiile în care subiectul are un determinant de alt număr, de alt gen sau de altă persoană *(Nici unul dintre ei nu fac* — în loc de *face* — *excepție ; Restul pedepsei va fi executată* în loc de *executat ; Fiecare dintre noi muncim* în loc de *muncește* ș.a.m.d.) ;

— greșita interpretare a felului verbului-predicat, prin considerarea verbelor reflexive cu valoare pasivă drept impersonale fără subiect (*Se construiește* — în loc de *se construiesc* — *blocuri ; Listele se va afișa* — în loc de *se vor afișa* — *din timp) ;*

— contradicția dintre forma și înțelesul cuvîntului sau cuvintelor prin care e exprimat subiectul (cuvinte cu formă de singular și înțeles de plural : *Echipajul s-au pregătit* în loc de *s-a pregătit,* respectiv cu formă de un gen și înțeles de alt gen : *Dintre aceștia vor fi selecționați* — în loc de *selecționate* — *cadrele) ;*

— atracția exercitată de un cuvînt mai apropiat de predicat decît subiectul *(Vizitarea muzeelor prilejuiesc* — în loc de *prilejuiește* — *multe comentarii)* ori, pur și simplu, plasat înaintea predicatului cu un subiect postpus *(Nu le-au reușit* — în loc de *a reușit* — *operația)* sau atracția exercitată de un singur element al subiectului multiplu distanțat ori postpus ;

Scanned with OKEN Scanner

— existența unor formule simțite drept fixe din cauza frecvenței lor în anumite forme gramaticale *(E interzis* — în loc de *interzisă* — *staționarea)*;

— deprinderi regionale care țin de particularități morfologice ale verbelor (există graiuri care au mult mai multe omonimii decît limba literară între persoana a 3-a plural și a 3-a singular : în graiurile de timp muntenesc se spune nu numai *ei cîntă*, ci și *ei cade, ei zice, ei vorbește, ei a făcut* sau *ei va face* ; în graiul moldovenesc în această situație sînt verbe izolate ca *ei iese* și auxiliarul de perfect compus *o)*;

— modele învechite care țin fie tot de flexiunea verbală (forme ca *ei mînca* sau *el s-au dus*, întîlnite în texte din secolul trecut și chiar în graiuri actuale mai arhaice), fie de evoluția unor reguli ale acordului (în sensul respingerii unor construcții permise în trecut sau al acceptării altora considerate mai demult neliterare).

Dacă neatenția este sursa multor dezacorduri care nu-și pot găsi nici o explicație (decît, cel mult, în unele cazuri, depărtarea dintre subiect și predicat), alteori tocmai sentimentul puternic al necesității acordului duce la formulări incorecte prin exagerarea „corectitudinii" : în această situație este, de exemplu, acordul la feminin cu un subiect pronominal feminin care are înțeles de neutru *(Asta este știută* — în loc de *știut* — sau *ceea ce era considerată* în loc de *considerat)*, acordul în număr al predicatului unei regente cu subiectul propoziției subiective *(Nu prea se văd ce amenințări serioase ar pluti)* sau transformarea unor verbe impersonale în verbe cu forme personale (tipul *eram să cad, erai să cazi* în loc de *era să cad, să cazi* etc.).

Ca în diverse alte limbi, există în limba română trei tipuri de acord, care au rezultat, în parte, și din unele exemple date mai înainte : (a) acord strict gramatical sau formal (singurul care corespunde, de fapt, definiției acordului : potrivire de formă, în ce privește categoriile gramaticale comune, între predicat și subiectul său ; de exemplu, *majoritatea* — sau *majoritatea elevilor* — *a venit)*; (b) acord după înțeles, semantic sau logic (în situațiile în care, existînd o contradicție între forma și înțelesul subiectului, se dă prioritate înțelesului ; de exemplu, *majoritatea au venit)* și (c) acord prin atracție (cu cel mai apropiat cuvînt, care se impune cel mai mult atenției ; de exemplu, *gălăgia copiilor m-au trezit*, desigur în loc de *m-a trezit)*; ultimele două tipuri de acord pot apărea adesea combinate într-un tip mixt, după înțeles și prin atracție în același timp (de exemplu, *majoritatea elevilor au venit)*. În fața acestei diversități a felurilor de acord, opoziția corect/incorect sau literar/neliterar nu este totdeauna ușor de rezolvat. Acordul după înțeles și acordul prin atracție sînt tratate de obicei în cadrul abaterilor de la regulile acordului și condamnate în bloc la un nivel elementar de înțelegere a gramaticii ; în realitate, aceste acorduri se pot găsi în situații foarte diferite : pe lîngă fapte care reprezintă abateri incontestabile, respinse de normele limbii literare, există fapte de acord după înțeles sau prin atracție care sînt cel puțin tolerate de limba literară, dacă nu constituie chiar norma într-o construcție dată.

De exemplu, din categoria acordului după înțeles, limba literară respinge acest fel de acord în număr al predicatului cu un subiect colec-

Scanned with OKEN Scanner

tiv (tipul *Echipajul s-au pregătit*), dar tolerează într-o oarecare măsură acordul după înțeles la predicatul cu un subiect singular care exprimă o cantitate (tipul *Au venit o mulțime, Majoritatea vor pleca*), iar cînd un astfel de subiect are un atribut la plural, acordul după înțeles, combinat de astă dată cu acordul prin atracție (tipul *O mulțime de copii au venit, majoritatea elevilor vor pleca*), se răspîndește tot mai mult, avînd perspectiva să devină chiar normă; de altfel acordul pur după înțeles reprezintă strict norma la acordul în gen și număr cu un subiect singular ca sens exprimat printr-un pronume de politețe la plural (tipul *Dumneavoastră sînteți modest*, respectiv *modestă*) sau la acordul în gen cînd subiectul pronominal are formă de feminin cu înțeles de neutru (tipul *Asta-i frumos din partea ta* sau *ceea ce e mai important*) și tinde să devină normă la acordul în număr cu un subiect multiplu ale cărui elemente se confundă ca înțeles în unul singur (tipul *Nimeni și nimic nu mă poate abate*). Tot astfel, acordul prin atracție este respins la acordul în număr al predicatului pus la plural după atributul unui subiect care nu are nici un înțeles de plural (tipul *Vizitarea muzeelor ne prilejuiesc..., Un transport de aparate au și sosit*) sau la acordul în număr al predicatului cu un complement apropiat (tipul *Ce-s cu astea?* sau *în ce privesc lecțiile*), dar este admis și folosit chiar de marii scriitori la acordul în număr al predicatului cu un subiect multiplu postpus (tipul *A fost odată un moș și o babă, Pretutindeni domnește voia bună, cîntecul și dansul*).

În condițiile existenței unor variante de acord, o cerință minimală a corectitudinii lingvistice este consecvența în una și aceeași frază, deci folosirea tipului de acord adoptat inițial. Din păcate, sînt frecvente construcțiile în care coexistă variante diferite, cum ar fi acordul formal și cel după înțeles în exemple ca: *Jumătate, dacă nu mai mult, din populația marilor orașe a trecut prin internatele școlilor profesionale și ale liceelor, au învățat alfabetul vieții citadine și apoi au rămas pentru totdeauna în orașe* (în care același subiect, *jumătate*, are un predicat la singular și două la plural) sau *Apărută în 1867, „Convorbirile literare" pot fi considerate un izvor bogat...* (unde substantivul propriu *Convorbiri literare* are predicatul la plural, dar atributul la singular), respectiv *Stăpînită cînd de Imperiul Otoman, cînd de Imperiul Habsburgic, Ada-Kale era socotit...* (unde substantivul propriu *Ada-Kale* are predicatul la masculin-neutru, dar atributul la feminin); supărătoare este nu atît folosirea unui anumit tip de acord, cît oscilația între două tipuri, concretizată în oscilația între singular și plural sau între masculin și feminin.

Cele spuse aici despre complexitatea normelor și problemelor acordului în limba română nu au intenția de a speria pe cei care aspiră la o exprimare corectă, ci urmăresc să invite la mai multă grijă în însușirea exactă a normelor acordului, cu toate detaliile și nuanțele lor.

În sprijinul acestei recomandări poate fi invocată autoritatea lui Eminescu, a cărui operă oferă nu numai modele de limbă, ci și modele de atitudine în apărarea limbii corecte. Publicistica lui Eminescu atestă atenția pe care o dădea marele nostru poet respectării acordului; recenziile sale semnalează și comentează cu adevărată violență abaterile întîlnite în lucrările unor contemporani. Iată un pasaj din recenzia făcută, în 1876, unui manual de economie politică al cărui autor avea titlul de

Scanned with OKEN Scanner

doctor în două specialități : „Doctorul în medicină, doctorul în drept a uitat se vede a învăța acea ramură a filozofiei de stat care în limba vulgară se numește gramatică, pentru care pricină îl sfătuim să mai între în clasa a doua a universității din Hîrlău ca să studieze profunda teorie despre acordarea subiectului cu predicatul și adiectivelor și verbilor cu substantivele la care se referă. Cum că această prețioasă teorie îi lipsește dovedim prin următoarele citate: Pag. 1 Este cinci ani de cînd... Pag 4 Vitele cornute discrește la noi....", citat la care Eminescu face adnotarea malițioasă „Susținem că ele discrește pentru că se face doctori". E de reținut din acest pasaj că Eminescu, care fusese revizor școlar, știa că acordul predicatului se poate învăța în clasa a doua. Să încercăm deci să facem în așa fel, încît el să fie învățat cum trebuie măcar la sfîrșitul gimnaziului !

LLR, an XI, 1982, nr. 3, p. 5—8

Scanned with OKEN Scanner

RESTRICȚII SINTACTICE ÎN COMBINAREA CUVINTELOR

GABRIELA PANĂ DINDELEGAN

1. Modul de asociere a cuvintelor în propoziții și fraze este dictat, în primul rînd, de necesitățile *semantice* ale comunicării, fiind alese acele cuvinte și acele forme gramaticale în stare să transmită cît mai neechivoc conținutul de idei urmărit de vorbitor.

În fraza : *Copiii vecinului, după ce-și termină lecțiile, se joacă cu mingea în grădină*, substantivul în nominativ *copiii* se poate asocia cu oricare dintre următorii determinanți : a) cu un genitiv (ex. *copiii vecinului)*; b) cu un adjectiv propriu-zis (ex. *copiii inteligenți)*; c) cu un adjectiv pronominal (ex. *copiii aceștia)*; d) cu un substantiv precedat de prepoziție (ex. *copiii din stradă*) ; e) cu un adverb precedat de prepoziție (ex. *copiii de acolo)*; f) cu o propoziție introdusă prin pronume relativ (ex. *copiii care cîntă)* sau poate apărea fără nici o determinare (ex. *Copiii se joacă cu mingea)*. Alegerea uneia dintre aceste posibilități de construcție este dictată de rațiuni semantice ; în exemplul nostru, alegerea genitivului se explică prin nevoia exprimării relației semantice de posesie.

În aceeași frază, verbul *se joacă* se poate asocia cu următorii determinanți : a) cu unul sau mai multe adverbe (ex. *se joacă zilnic aici)*; b) cu unul sau mai multe grupuri prepoziționale (ex. *se joacă cu mingea în curte)*; c) cu o construcție cantitativă cu numeral (ex. *se joacă două ore)*; d) cu o propoziție sau mai multe propoziții circumstanțiale introduse prin conjuncție (locuțiune conjuncțională) sau prin adverb relativ (ex. *se joacă după ce-și termină lecțiile, ca să se odihnească)* sau poate alcătui o construcție de sine stătătoare în condițiile absenței oricărui determinant (ex. *Copiii se joacă)*. Alegerea uneia sau a alteia dintre posibilitățile de construcție enumerate este impusă de sensul (sensurile) pe care vorbitorul dorește să le comunice.

În cazul combinării cu un grup prepozițional sau cu o propoziție circumstanțială, se pot alege mai multe prepoziții (ex. *se joacă cu mingea, se joacă fără Ion, se joacă în curte, se joacă peste drum, se joacă sub brazi* etc.) și mai multe conjuncții, locuțiuni conjuncționale și adverbe relative (ex. *se joacă fiindcă ..., se joacă pentru ca să ..., se joacă după ce ..., se joacă dacă ..., se joacă deși ..., se joacă în loc să ..., se joacă unde ..., se joacă pînă cînd ..., se joacă cum* ... etc.), în funcție de nuanța semantică pe care vorbitorul dorește s-o exprime. În exemplul nostru, alegerea prepozițiilor *cu* și *în* se explică prin nevoia de a exprima o relație semantică instrumentală și, respectiv, locativă (interiorul unui obiect), iar alegerea locuțiunii conjuncționale *după ce* se explică prin nevoia de a exprima o relație semantică temporală, și anume : anterioritatea față de momentul temporal exprimat de verbul *se joacă*.

2. În afară de regulile semantice care guvernează combinarea cuvintelor în propoziții și fraze, asocierea cuvintelor se supune și unor riguroase reguli *sintactice*, constînd în restricții de clasă morfologică sau de formă gramaticală impuse de un cuvînt altor cuvinte cu care intră în relație sintactică.

În practica curentă a predării sintaxei în școală, asemenea restricții sintactice se limitează la indicarea regulilor de acord, adică la indicarea coincidenței de persoană și de număr dintre verbul predicat și subiect sau a coincidenței de gen, număr și caz dintre adjectiv și substantivul sau pronumele regent. Într-o construcție ca: *Elevii clasei acesteia au ieșit învingători*, substantivul în nominativ *elevii* impune o restricție în forma predicatului și în forma adjectivului nume predicativ, determinînd apariția predicatului numai cu formă de persoana a III-a și de plural și apariția numelui predicativ numai cu formă de masculin, plural, cazul nominativ. În aceeași construcție, substantivul în genitiv *clasei* impune adjectivului pronominal vecin forma de feminin, singular, genitiv.

În ansamblul limbii române, apar însă mult mai numeroase restricții exercitate de un cuvînt asupra cuvintelor vecine și mult mai variate decît regulile de acord. Într-o frază ca: *Beneficiind de ajutorul colegilor, cărora le-a revenit sarcina să-i explice lecțiile mai dificile, Gheorghe și-a ajuns repede colegii, putîndu-se compara cu oricare dintre ei*, verbele *beneficia* și *compara* impun ca restricție de formă substantivelor vecine construcția obligatorie cu o anumită prepoziție: *de* — în cazul lui *beneficia* — și *cu* — în cazul lui *compara*. În aceeași frază, verbele *reveni, explica, ajunge* impun cuvintelor o restricție de caz: *reveni* cere celor două nume cu care se combină nominativul și dativul (ex. *le*-a revenit *sarcina*), *explica* cere celor trei nume cu care se combină nominativul, dativul și acuzativul (ex. *colegii* să-*i* explice *lecțiile*), iar *ajunge* impune celor două nume vecine nominativul și acuzativul (ex. *Gheorghe* ajunge *colegii*). Verbul *putea* determină și el o restricție sintactică, constînd în combinarea obligatorie cu un alt verb, fie cu formă de infinitiv (ex. *putîndu-se compara*), fie cu formă de conjunctiv (ex. *putînd să se compare*).

În interiorul propozițiilor și frazelor, multe din cuvintele componente limitează posibilitățile de construcție ale cuvintelor vecine, fie în sensul limitării părților de vorbire admise ca vecinătăți, fie în sensul impunerii anumitor forme gramaticale. Uneori, restricția merge pînă la limitarea la o *unică* parte de vorbire (ex. *beneficia* cere vecinătatea unei prepoziții) și la o *unică* formă gramaticală (ex. *reveni* nu admite orice caz, ci numai nominativul și dativul; *beneficia* nu admite orice prepoziție, ci numai prepoziția *de*).

Spre deosebire de situația discutată în **§ 1**, unde vorbitorul are posibilitatea alegerii dintre mai multe construcții, în funcție de sensul pe care dorește să-l exprime, în exemplul discutat în § 2, vorbitorului îi este impusă, din motive sintactice, o anumită formă gramaticală.

3. În limba română, restricții de formă gramaticală exercitate de un cuvînt asupra cuvintelor vecine apar în grupuri sintactice de tipul:

a) Prepoziție + substantiv (sau pronume). În grupurile *contra dușmanilor, asupra dușmanilor*, prepozițiile *asupra* și *contra* impun substantivului cazul genitiv; în grupurile *datorită ție, grație ție*, prepozițiile impun dativul; în grupurile *la școală, pentru tine, cu tine*, prepozițiile cer acuzativul.

Scanned with OKEN Scanner

b) Verb + substantiv (sau pronume). În construcțiile *Îmi place cartea, Îmi lipsesc cărți, Îmi rămîn bani*, verbele cer numelor cu care se combină nominativul și dativul; în construcțiile *El ară ogorul, El coseşte fînul, Mă cuprinde tristețea*, verbele impun celor două nume vecine nominativul și acuzativul; în construcțiile *El este profesor, El devine profesor, El iese profesor*, verbele cer ambelor nume cu care se combină cazul nominativ.

c) Verb + prepoziție + substantiv (sau pronume). În grupurile *abuzează de tine, apelează la tine, beneficiază de ajutor, culminează cu ceva, depinde de tine, militează pentru pace, optează pentru ceva, se sinchisește de tine, se teme de tine*, verbul impune ca restricție sintactică obligativitatea unei anumite prepoziții.

d) Verb + verb. Verbul regent cere o anumită conjuncție și, implicit, determină o restricție modală. În grupurile *aranjez să plec, doresc să plec, permit să pleci, pot să plec, prefer să plec*, verbul cere pe *să* și, implicit, modul conjunctiv; în grupurile *afirm că a plecat, aflu că a plecat, consider că a greșit*, verbul impune conjuncția *că*, ceea ce înseamnă excluderea conjunctivului din propoziția subordonată.

e) Adjectiv + substantiv (sau pronume). În grupurile *accesibil tuturor, adecvat studiului, favorabil dezvoltării, indispensabil vieții, necesar producției, ostil vouă, propriu societății, specific vouă*, adjectivul impune substantivului vecin cazul dativ.

f) Adjectiv + prepoziție + substantiv (sau pronume). În grupurile *capabil de sacrificiu, compatibil cu ceva, diferit de voi, egal cu alții, sigur de reușită, stăpîn pe sine, străin de situație*, adjectivul cere substantivului sau pronumelui vecin construcția cu o anumită prepoziție.

g) Adverb + substantiv (sau pronume). În grupurile *asemenea lor, aidoma lor*, adverbul impune forma de dativ.

h) Adverb + prepoziție + substantiv (sau pronume). În grupurile *alături de tine, concomitent cu ceva, conform cu dispozițiile, departe de noi, dincolo de școală, indiferent de asta*, adverbul impune numelui vecin construcția cu o anumită prepoziție.

4. Pentru construirea unor propoziții și fraze corecte este necesară respectarea tuturor restricțiilor sintactice de combinare a cuvintelor. Orice încălcare a acestora duce la fraze incorecte, constituind abateri de la normele limbii române. Abaterile pot viza fie nerespectarea regulilor de acord, fie nerespectarea restricțiilor sintactice impuse de verb, adjectiv și adverb.

Într-o construcție ca: *Rezultatele anului acesta sînt bune*, în loc de *acestuia*, greșeala privește nerespectarea restricțiilor de acord gramatical, adjectivul pronominal *acesta* avînd formă de nominativ-acuzativ, și nu de genitiv, cum cere substantivul regent.

În construcții ca: *El trebuie să se implice conștient și total vieții, Indisciplina se repercutează la producție*, greșeala privește nerespectarea restricțiilor cerute de verbele *implica* și *repercuta*. Primul cere vecinătatea prepoziției *în* (și nu a dativului), iar al doilea cere vecinătatea prepoziției *asupra* (și nu a prepoziției *la*).

LLR, an V, 1976, nr. 3, p. 17—20

Scanned with OKEN Scanner

ÎNDRUMĂRI METODOLOGICE PENTRU ANALIZA SINTACTICĂ A FRAZEI

GR. BRÂNCUȘ

Nu ne propunem să reluăm aici problemele particulare ale sintaxei, căci acestea compun materia oricărui manual de școală. Mai util ni se pare să reamintim unele recomandări privind tehnica analizei unei fraze : aceasta pentru că practica examenelor de admiterele continuă să se bazeze încă pe această tehnică.

Mergînd pe texte clasice, cu fraze ideal organizate, în care fiecare propoziție corespunde, din toate punctele de vedere, tiparului literar prestabilit, descris în gramatici, operația de disociere a frazei în unitățile componente nu e deloc dificilă. Situația se complică însă de îndată ce ne apropiem de texte de limbă vorbită sau populară, care aparțin deci altor sisteme ale limbii decît celui literar, sisteme pentru care, din păcate, nu avem astăzi gramatici speciale, ci numai studii izolate.

Dar, pentru analiza sintactică a oricărui fel de text, se recomandă în primul rînd ca lectura textului dat să fie făcută foarte atent, căci numai prin înțelegerea corectă a semanticii întregului text pot fi surprinse toate relațiile logice și gramaticale care se stabilesc între membrii componenți ai frazei. Raporturile de coordonare, de subordonare, de echivalență, intercalările și incidențele, elipsa și inversiunile, rolul pauzei și al intonației etc., toate acestea nu pot fi reperate corect decît în cadrul ansamblului frazei. Deci, într-o analiză sintactică bazată pe semantică, o propoziție nu trebuie gîndită izolat și nici în limitele stricte ale raportului pe care-l contractează, ci în cadrul întregului text din care face parte. Prin raportarea la întreg se poate ajunge la precizarea corectă a naturii unei relații sintactice și la identificarea categoriei de care aparține unitatea sintactică pe care am izolat-o. Pentru exemplificare, reamintim următoarea frază din Creangă : *Auzisem eu din oameni că, dacă vrei să nu te muște ciinii și să te lase în pace, cum îi vezi că sar la tine, să te tupilezi jos la pămînt și să-i lași să te latre cît le place...* Dacă nu avem în vedere conținutul semantic al întregului text, putem risca să nu surprindem relația dintre principala : *Auzisem eu din oameni* și completivele, aflate la oarecare distanță, din cauza intercalărilor, *să te tupilezi jos la pămînt și să-i lași.*

Pentru delimitarea propozițiilor din cadrul frazei, trebuie procedat mai întîi la relevarea principalelor elemente de relație, adică a conjuncțiilor propriu-zise și a cuvintelor (adverbe și pronume relative) cu rol de conjuncție. Această operație preliminară este extrem de utilă, dat fiind faptul că, de regulă generală, conjuncțiile stau în fruntea propoziției sau, mai bine spus, sînt plasate la joncțiunea a două propoziții

Scanned with OKEN Scanner

care se află într-o anumită relație. În subordonare (ca de altfel și în coordonare), sînt extrem de rare situațiile în care conjuncția ocupă alt loc decît locul întîi în șirul elementelor care alcătuiesc o propoziție. Modificările de topică pot privi pe oricare dintre termenii propoziției, dar conjuncția, ca element care exprimă raportul, rămîne mereu pe locul întîi, cît mai aproape de termenul regent cu care e contractată relația.

Cînd apar două conjuncții subordonatoare alăturate (acesta este cazul textelor cu intercalări) trebuie să ținem seama că fiecare dintre ele introduce cîte o propoziție. În fraza citată mai înainte avem un exemplu în acest sens : *Auzisem eu din oameni* **că dacă** *vrei să nu te muște cîinii . . .*

Cele două conjuncții, *că* și *dacă*, aparțin la propoziții diferite, stabilind raporturi diferite. Sarcina noastră este să descoperim propoziția pe care o introduce prima conjuncție, *că*, pentru că a doua, *dacă*, introduce chiar propoziția care urmează în șirul continuu al frazei *(dacă vrei)*. Aceasta este situația care ne întîmpină întotdeauna în cazul succesiunii de două conjuncții subordonate : a doua se află lîngă propoziția din care face parte sau cel puțin lîngă unul din termenii propoziției respective, iar prima, din cauza intercalărilor, e izolată de propoziția de care aparține. Iată alt exemplu : *Am aflat că dacă mîine, cînd vom pleca în excursie, va ploua vom merge cu autobuzul.* Se observă că în spațiul propoziției *dacă mîine va ploua* se intercalează alta, dar numai în urma unuia din termenii condiționalei *(dacă mîine . . .)*.

De aici concluzia că a doua conjuncție dintr-o succesiune de tipul *că dacă* nu este izolată de propoziția pe care o introduce.

Degajarea conjuncțiilor și a celorlalte elemente de relație (pronume relative, adverbe relative) de la nivelul frazei ne ajută să delimităm propozițiile, care se organizează în jurul predicatelor. Dar tot elementele de relație pot ajuta și la stabilirea felului propoziției, precizat după natura raportului în care se găsește aceasta față de altă propoziție. În foarte frecvente cazuri însă, o conjuncție poate avea mai multe valori, poate exprima mai multe raporturi, ceea ce reprezintă o dificultate reală în analiză. Pentru a evita o interpretare eronată, e bine să încercăm mereu operația de substituire a conjuncției pasibile de mai multe interpretări printr-o conjuncție-tip, adică prin conjuncția proprie unui singur tip de propoziție. De exemplu, conjuncția *deși* introduce numai concesive, *fiindcă* numai cauzale, *încît* numai consecutive, ceea ce înseamnă că o conjuncție de felul lui *că*, cu care putem construi aproape zece tipuri de propoziții subordonate, trebuie substituită cu acea conjuncție-tip cu care este echivalentă ca valoare în contextul în care apare. De exemplu, în fraza lui Creangă : *Era așa de frumos și cald afară că-ți venea să te scalzi pe uscat ca găinile, că* are valoare consecutivă, este echivalentă cu *încît*, după cum în *Mama, că-i mamă, și tot te pedepsește, că* funcționează cu valoare concesivă, ca *deși*, conjuncție-tip a concesivelor.

Exemplele se pot ușor înmulți. În felul acesta descoperim, din numeroasele valori pe care le poate avea o conjuncție, pe aceea cu care e folosită în textul de analizat.

Criteriul substituției prin conjuncția-tip nu poate fi aplicat însă în mod absolut, căci nu acoperă decît unele situații. De aceea, el trebuie asociat cu alte criterii care implică trăsături aparținînd regentelor. Astfel, de exemplu, trebuie să ținem seamă că raportul pe care îl exprimă

Scanned with OKEN Scanner

o conjuncție poate fi întărit sau precizat mai bine prin anumite cuvinte corelative din regentă. Concesiva presupune în regentă adverbele *tot* și *totuși*, consecutiva presupune grupările adverbiale *așa de, atît de*, corelative utile pentru evitarea oricărui echivoc în cazul conjuncțiilor cu valori multiple.

Propozițiile necircumstanțiale se află exclusiv prin raportare la regentele lor. În cazul completivelor avem în vedere tranzitivitatea verbului din regentă, în cazul atributivelor nevoia de determinare a unui substantiv sau a unui substitut al acestuia, în cazul predicativelor trebuie să remarcăm prezența unui verb copulativ în regentă, după cum subiectivele trebuie puse deseori în legătură cu un verb impersonal sau cu un adverb predicativ în regentă.

Prin urmare, reținem, în reformulări de sinteză, următoarele recomandări : interpretarea oricărei propoziții în raport cu înțelesul întregului text ; degajarea conjuncțiilor și precizarea valorilor acestora prin procedeul substituției cu echivalentele specifice numai cîte unui anumit tip de propoziție ; sesizarea elementelor corelative din regentă ; descoperirea, pentru propozițiile necircumstanțiale, a termenului regent și precizarea trăsăturilor specifice ale acestuia utilizate în sintaxă (adică valoarea copulativă a verbului, tranzitivitatea sau caracterul impersonal al acestuia etc.).

LLR, an IV, 1975, nr. 4, p. 18—20

Scanned with OKEN Scanner

PROBLEME DE ANALIZĂ ȘI DE CONSTRUCȚIE A FRAZEI

ION DIAȚONESCU

1. Analiza este o operație gramaticală prin care un întreg sau un ansamblu este descompus în elementele sale constitutive. O cerință a analizei este de a ține seama, în orice moment, de organicitatea unităților constitutive, de ierarhizarea lor într-un ansamblu finit. Astfel, o frază trebuie descompusă, mai întîi, în propoziții, pentru că propozițiile sînt unități constitutive ale frazei, apoi, propozițiile se descompun în grupuri sintactice sau în sintagme, iar grupurile sintactice se descompun în părți de propoziție ca unități ireductibile la nivel sintactic. Nu putem trece, în operația de analiză, de la frază la părțile de propoziție ; analiza trebuie să înfățișeze, într-o ordine inversă, procesul de sinteză sau de construcție a unui întreg.

2. Scopul analizei este de a determina unitățile constitutive în cadrul unei ierarhii, relațiile pe baza cărora unitățile se integrează în ansamblul imediat superior, mijloacele cu ajutorul cărora se exprimă relațiile și funcțiile pe care le îndeplinesc unitățile sintactice. Analiza urmărește determinarea întregului mecanism care participă la realizarea unui ansamblu pentru a oferi, în cele din urmă, un model de construcție. Rezultă, din cele prezentate pînă acum, că analiza nu reprezintă, în studiul limbii, o finalitate, ci doar o etapă preliminară a procesului de sinteză, a actului creator. Descompunem o frază în elementele sale constitutive ca să ne dăm seama cum a fost construită, cu ce mijloace, pentru ca la rîndul nostru, după modelul descoperit, să construim alte fraze similare ca structură. Analiza în sine rămîne o operație închisă, fără importanță.

3. Fraza este unitatea sintactică alcătuită din cel puțin două propoziții în relație una cu alta. Ca să construim o asemenea unitate sintactică vom avea nevoie de cel puțin două propoziții legate între ele printr-un raport de coordonare sau de subordonare. Relevante pentru frază din punct de vedere structural sînt : termenul determinat (pentru frazele formate prin subordonare) și elementele de relație, sau, mai concis, relatorii (conjuncțiile, locuțiunile conjuncționale, pronumele și adverbele relative), cu ajutorul cărora se exprimă raporturile dintre propoziții sau, mai exact spus, dintre o subordonată și termenul regent. Atît termenul determinat cît și elementele de relație prezintă un statut propriu, important nu numai pentru analiză, ci și pentru sinteză.

4. Termenul în calitate de regent implică prezența unui anumit element de relație și realizarea unei anumite determinări sau funcții sintactice. Astfel, prezența ca regent a unui substantiv care denumește o noțiune abstractă (*hotărîre, gînd, încredere, mulțumire* etc.) se core-

leazã cu prezența conjuncțiilor *că* și *să*: *A plecat cu* încrederea că *va reuși*. Hotărîrea să *nu mai întîrzie a luat-o ieri. A rămas cu* mulțumirea că *și-a făcut datoria*. Tot în cazul atributivelor, folosirea adverbelor relative *unde, cînd, cum* în structura subordonatelor este condiționată de semantica substantivului determinat din propoziția regentă; putem construi atributive cu adverbul *unde* numai după substantive care prin conținutul lor desemnează ideea de loc: *M-am întors în* satul unde *m-am născut*. Cu adverbul relativ *cînd* se pot construi subordonate atributive numai după substantive care, prin conținutul lor, exprimă timpul: *N-am uitat* ziua cînd *ne-am cunoscut. Va veni* timpul cînd *vei ști multe*. Adverbul relativ *cum* intră în construcția atributivelor numai în prezența unui substantiv care desemnează modul: *Mi-a plăcut* felul cum *a vorbit. L-a impresionat* modul cum *a răspuns*. După verbe cu statut gramatical impersonal nu pot urma propoziții subordonate completive directe, ci numai subiective: *Nu se știe* ce-a făcut. *Se cuvine* să ne facem datoria.

5. Modalitatea propoziției din vorbirea directă (enunțiativă, imperativă, interogativă, exclamativă, dubitativă) condiționează structura frazei rezultate prin transformarea în vorbirea indirectă. Propozițiile enunțiative din vorbirea directă se transpun, în vorbirea indirectă, în subordonate construite cu ajutorul conjuncției *că*: *A reușit la examen, a zis el* devine *El a zis că a reușit la examen; Vine mîine, m-a anunțat el — El m-a anunțat că vine mîine*. Propozițiile imperative din vorbirea directă se transpun în vorbirea indirectă în subordonate cu ajutorul conjuncției *să*: *Pleacă, a zis el — El a zis să plec; Vino mîine, l-a rugat el — El l-a rugat să vină mîine*. Propozițiile interogative directe formulate cu pronume și adverbe relative interogative se transpun, în vorbirea indirectă, prin aceleași mijloace relaționale: *Cine a venit? l-a întrebat el* devine *El l-a întrebat cine a venit; Cîți au plecat? — El întreabă cîți au plecat; Cînd te-ai întors? — El m-a întrebat cînd m-am întors*. Propozițiile interogative cu conținut dubitativ se transpun, în vorbirea indirectă, în subordonate cu ajutorul conjuncției *dacă* sau *de*: *Oare a plecat? Nu știu* devine *El nu știe dacă a plecat; Vii mîine? m-a întrebat el. — El m-a întrebat dacă vin mîine*. Norma aceasta de construcție este valabilă pentru toate interogativele care implică un răspuns formulat prin *da* sau *nu*.

6. Un relator (conjuncție, locuțiune conjuncțională, pronume sau adverb relativ), pe lîngă valorile specifice, adesea poate să apară și cu valori multiple, în structuri sintactice distincte din punct de vedere funcțional. Astfel, conjuncția *că* servește ca mijloc de construcție a următoarelor propoziții subordonate: subiective: *Se spune* că a avut succes; predicative: *Convingerea lui era* că va reuși; predicative secundare: *L-a crezut* că se va îndrepta; atributive: *Avea convingerea* că va reuși; completive directe: *Mi-a promis* că va veni la timp; completive indirecte: *Se teme* că va întîrzia; cauzale: *S-a supărat* că nu l-ai așteptat; consecutive: *Îmbătrînise atît de mult* că nu-l mai recunoșteai; concesive: *Calul* că are patru picioare *și tot se poticnește*.

Cunoașterea acestor aspecte este de o mare importanță pentru învățarea gramaticii și de o mare utilitate pentru dezvoltarea capacității de creație.

LLR, an V, 1976, nr. 1, p. 14—15

Scanned with OKEN Scanner

ANALIZA CORECTĂ A PROPOZIȚIEI SUBIECTIVE

MARIA-ANTOANETA SAMSON

În recunoașterea subiectivei de către elevi apar dese erori datorate confuziei dintre subordonata în discuție și propoziția completivă directă sau cea predicativă.

În analiza curentă se disting două tipuri de subiective, în funcție de caracterul personal sau impersonal al verbelor și expresiilor cu valoare de cuvînt regent. Categoria subiectivelor care determină un verb personal este mai ușor de recunoscut și datorită faptului că se introduc în frază prin pronume relative :

Cine bea apă din pumni străini / nu se satură.
Care începe bine / sfîrșește frumos.
Nu-i frumos / *cine-i frumos* /, da-i frumos / *cine-i drăcos.*
Cui i-e frică de orice nor / nici o călătorie nu face.
Pe cine nu lași să moară / nu te lasă să trăiești.

În cele mai multe situații, pronumele relativ are formă de nominativ, îndeplinind funcția de subiect (vezi *cine* pe lîngă predicatul *bea, care* pe lîngă predicatul *începe, cine* pe lîngă predicatele nominale *-i frumos, -i drăcos).* Există, mai rar, construcții în care pronumele relativ îndeplinește funcție de complement indirect sau direct în subiectivă, apărînd, deci, cu formă de dativ sau de acuzativ prepozițional (vezi *cui* — complement indirect — și *pe cine* — complement direct).

Subordonatele subiective care determină verbe și expresii cu conținut impersonal se întîlnesc și ele frecvent în exprimarea uzuală. Această clasă este ușor confundabilă cu subordonata predicativă sau cu completiva directă.

Confuziile în analizele elevilor sînt determinate de ignorarea naturii gramaticale a termenului regent și de procedeul mecanic de recunoaștere a propozițiilor în exclusivitate cu ajutorul întrebării. Toate subordonatele subiective de acest tip răspund la întrebarea „ce" ?, întrebare comună cu a propoziției completive directe sau a predicativei. De aceea, pentru a evita asemenea confuzii, este necesară sublinierea particularităților de construcție și de apariție a subiectivei.

Examinînd predicatul regent, vom distinge mai multe situații în care subordonata este sigur subiectivă :

I. Predicate verbale exprimate prin :

(a) verbe impersonale, care pot fi :
— la diateza activă :
„*T r e b u i a / să dormi ca ieri*
Surd la cînt și îmbieri" (I. Barbu) ;
— la diateza reflexivă (cu reflex obligatoriu) :

N u s e c a d e / să facă așa lucru.

„În cele din urmă *s-a r f i î n t î m p l a t / ceea ce s-a întîmplat*“ (G. Călinescu) ;

(b) forme impersonale ale unor verbe personale. Acestea pot f la diateza activă:

Era / să plece.

N u a j u n g e / să vrei, / trebuie să și muncești.

N u c o n t e a z ă / că n-a fost anunțat.

De asemenea, aceste verbe se pot găsi la forma reflexivă (un reflexiv pasiv cu valoare impersonală) :

S e a u d e / că iarna viitoare va fi mai ușoară.

S e ș t i e / că regulamentul se aplică în armată în mod strict.

S e v e d e / că s-a speriat de noi.

Regentul poate apărea și la diateza pasivă :

E r a d o v e d i t / că vecinul îi era dușman.

E s t e i n d i c a t / să se recurgă la antibiotice doar în formele virale ale maladiilor sezonului rece.

Verbele și construcțiile impersonale de la (a) și (b) pot apărea fără pronume personal (vezi exemplele anterioare) sau cu un pronume personal în dativ sau acuzativ. Referirea la persoană se realizează, în acest caz, prin alt constituient decît subiectul, prin complement indirect :

Î m i p l ă c e a / s-o provoc ;

Î m i v i n e / să cred în vorbele lor ;

N u-i s t r i c ă băiatului / să mai umble prin lume ;

sau prin complement direct :

M ă m i r ă / că s-a întîmplat așa ;

M ă d o a r e / că nu te putem ajuta.

Procedeul pe care elevul trebuie să-l folosească pentru recunoașterea subiectivei constă în înlocuirea propoziției subordonate cu un substantiv corespunzător :

M ă d o a r e / că nu mă ascultă.

M ă d o a r e faptul acesta.

Substantivul substituit îndeplinește funcția de subiect, acordîndu-se în persoană și număr cu predicatul :

Mă doare faptul acesta.

Mă dor faptele acestea.

Nu este suficientă prezența în regentă a unui verb impersonal sau a unei construcții impersonale pentru a decide, în mod mecanic, că propoziția subordonată este subiectivă. Dacă acestei subordonate nu-i corespunde — prin substituție — la nivelul propoziției un nominal în nominativ acordat cu predicatul, subordonata nu poate fi calificată drept subiectivă. Există și verbe și construcții impersonale care nu admit combinarea cu un nominal în nominativ, construindu-se în mod curent cu o prepoziție. Astfel, în exemple ca : *Î i a r d e / să se plimbe. N u-ț i p a s ă / că plînge. I s e u r ă ș t e / să intervină la nesfîrșit*, deși regentul este un verb impersonal, propoziția subordonată este completivă indirectă și nu subiectivă, deoarece prin substituție ea corespunde unui nominal precedat de prepoziție (de ex. : Nu-ți pasă că plînge / Nu-ți pasă de plînsetul lui).

O largă categorie de locuțiuni construite cu dativul pronumelui personal completează tabloul :

Î i d ă m î n a / să mă critice ;

Î ț i v i n e l a s c o t e a l ă / să-i ceri acum datoria ;

Scanned with OKEN Scanner

I s-a suit la cap / că e poet ;
Nu i-a trecut prin cap / să te ajute ;
Ți s-a năzărit / că te urmărește cineva ;
Îți șade bine / să mă contrazici ;
Ți-a fost dat / să obții totul greu în viață.

(c) S-ar putea constitui și o altă categorie de subiective care determină adverbe predicative vizibil apropiate de subiectivele subordonate unui verb impersonal : *Firește / că acțiunea se va contramanda ; Desigur / că ați aflat și voi vestea.* Intră aici adverbele predicative care nu admit combinația cu un copulativ și deci formează, în regentă, un predicat verbal.

II. Predicate nominale.

O primă categorie a acestui tip de predicat regent o constituie cele cu nume predicativ exprimat prin adverb :

Nu e greu / să pui în lanțuri
Oamenii cu mîna goală (Eugen Jebeleanu) ;
Nu știam / că-i tot aceea /
De te razimi de o umbră (M. Eminescu) ;
E de prisos să-i mai chemi acum.

Tot regente ale subordonatei subiective sînt și predicatele nominale cu nume predicativ exprimat prin verb la supin :

E de înțeles / că te-a împiedicat, răzbunîndu-se ;
Ar fi de dorit / ca ostenelile noastre să fie cunoscute.

A treia situație o constituie regentele adverbiale care deși acceptă copulativul nu-l au exprimat (de ex. : *Bine că am scăpat de obligații ; Sigur că . . .*).

Dată fiind această varietate de contexte întîlnite în exprimarea uzuală, în opere literare, în publicistică, în care subiectivele determină un cuvînt regent cu valoare impersonală, ne-am gîndit la o ordine în examinarea ipotezelor posibile în analiză pentru deosebirea subordonatei subiective de cea predicativă.

Trebuie acordată atenție deosebită verbelor care, în funcție de context, pot apărea ca predicative impersonale sau ca verbe copulative. Astfel, *părea* în construcția : *Părea un timid* funcționează drept copulativ, cerînd un nume predicativ sau o propoziție predicativă, dar devine impersonal în construcțiile :

Pare / că și trunchii vecinici poartă suflete sub coajă ;
Se pare / cum că-i altă toamnă.

cerînd, deci, o propoziție subiectivă.

De asemenea, *a ajunge* poate fi copulativ în contextul : *A ajuns în sfîrșit / ce și-a dorit,* în care propoziția secundară are valoare de subordonată predicativă, dar devine impersonal în contextul : *Ajunge / dacă v-am amintit doar un element,* construindu-se cu o propoziție subiectivă.

Verbul *rămîne* funcționează ca verb copulativ, construindu-se cu nume predicativ sau predicativă în construcții ca : *El rămîne neschimbat, / cum îl știi,* dar funcționează ca predicativ impersonal, con-

Scanned with OKEN Scanner

struindu-se cu o propoziție subiectivă, în construcții ca : *Rămîne / să mai discutăm această problemă.*

Alt caz de utilizare greșită a conjuncției de subordonare care introduce o propoziție subiectivă privește regulile de utilizare a conjuncțiilor compuse *ca . . . să*. Limba literară recomandă următoarea regulă sintactică : atunci cînd verbul regent este urmat imediat de verbul subordonat, se folosește conjuncția simplă *să* (de ex. : *E bine / să vii mai devreme*, G. Coșbuc) ; atunci cînd între regent și subordonat se intercalează alt cuvînt (sau mai multe), se folosește varianta acestei conjuncții : *ca . . . să* (de ex. : *E bine / c a totul s ă fie pregătit*). În vorbirea neîngrijită, apar frecvent formulări ca : *E bine / c a s ă f i e totul pregătit* (vezi Valeria Guțu Romalo, *Sintaxa limbii române*) ; *Trebuie / c a s ă fie stîrpite manifestările de birocratism* (vezi Valeria Guțu Romalo, *Corectitudine și greșeală*), constînd în pătrunderea conjuncției compuse *ca să* în locul conjuncției simple *să* ; aceste formulări reprezintă abateri de la normele sintactice literare actuale.

LLR, an XI, 1982, nr. 2, p. 46—48

Scanned with OKEN Scanner

BAZA GRAMATICALĂ A COMPOZIȚIEI

CEZAR TABARCEA

În cele ce urmează vom examina unele probleme ale *compoziției* (și, îndeobște, ale așa-numitei *compoziții libere*, adică neaflată sub rigoarea unei teme date, nelegată de un text anterior care trebuie povestit sau comentat), socotind acest tip de text drept un loc în care, în principiu, trebuie să se întîlnească și să se manifeste concret toate normele, regulile și deprinderile corecte de folosire a limbii române de către elevi. De aceea, considerațiile noastre pornesc de la lucrări ale elevilor, pe care le-am avut la dispoziție, și majoritatea exemplelor sînt scoase tot din acestea.

Mai este necesară o precizare preliminară. Ar fi trebuit să utilizăm în titlul acestor considerații termenul de *bază lingvistică* a compoziției, dar, deoarece în anii de școală folosim adesea termenul de *gramatică* pentru a desemna toate cunoștințele de limbă maternă spre deosebire de cele de literatură, vom păstra această convenție, deși nu ne vom limita numai la elementele gramaticale propriu-zise, luînd în discuție și aspecte de *sens (semantice)* sau de *uz (stilistice)*. În felul acesta se înțelege că nici nu ne mai referim la folosirea corectă a *formelor* cuvintelor și a *construcțiilor* gramaticale pe care o considerăm un dat al oricărei exprimări curente.

Indiferent de *domeniul* la care se referă (putem spune, de *tema* sa), compoziția — adică un text coerent, alcătuit din mai multe fraze gramaticale — se încadrează, în mare, într-unul din cele două tipuri de text, intuitiv cunoscute de către orice vorbitor : *descrierea* sau *narațiunea*. Astfel, dacă arătăm din ce se compune și cum funcționează un mecanism tehnic, de exemplu, facem în fond o *descriere* a acestui mecanism ; dacă relatăm însă, într-un raport sau o dare de seamă, faptele și constatările noastre dintr-o călătorie realizăm o *narațiune*. Firește că cele două tipuri de text nu pot fi delimitate totdeauna precis și chiar din ultimul exemplu pe care l-am dat se vede că narațiunea se poate îmbina cu descrierea (să ne gîndim, de exemplu, la relatarea unei călătorii de studii prin țară), dar ele sînt în orice caz identificabile în orice compoziție.

Faptul că narațiunea și descrierea (care au, desigur, la bază *reguli* de tip lingvistic) se realizează în orice fel de compoziție, indiferent de tema ei, arată cît de important este studiul limbii materne în școală, indiferent de specializarea ulterioară. (Un elev de liceu îmi spunea odată că nu vede de ce îi trebuie lui gramatică de vreme ce are intenția de a deveni economist. Orice economist poate ajunge însă, la un moment dat, în situația de a redacta un raport — să zicem în urma unei inspecții : deci, în situația de a alcătui o compoziție încadrabilă într-unul din cele

două tipuri de text sau combinîndu-le. De aceea, regulile de utilizare corectă a limbii materne îi sînt necesare și lui pentru a comunica constatări și pentru a se face înțeles !)

În cadrul narațiunii sau descrierii acționează conștient sau nu (și scopul formării deprinderilor corecte de folosire a limbii este, în ultimă instanță, tocmai conștientizarea acestei acțiuni) o serie de reguli care au la bază elemente și relații ale sistemului limbii. Iată, de pildă, un fragment dintr-o compoziție liberă a unui elev care-și povestește un episod din vacanța petrecută la mare. În final, el scrie : „Am mai stat cîteva zile la Constanța. Cînd am ajuns *aici* ploua și începuse toamna, ceea ce mi-a adus aminte că se apropie începutul școlii". Unde este acest *aici,* loc în care elevul nostru simte venirea toamnei ? La Constanța sau în orașul său de domiciliu ? Întrebîndu-l, am aflat că răspunsul era „acasă", dar din alcătuirea textului nu reieșea foarte clar acest lucru. Tot într-o descriere a zilelor de vacanță (îmbinată, fără îndoială, cu o narațiune a întîmplărilor petrecute), un elev scrie : „Am fost la tîrgul din N. *Acolo* am cunoscut unele obiceiuri ale oamenilor de *aici*". Se vede foarte ușor cum se naște confuzia : ale căror oameni ? din localitatea N. ? din localitatea unde se afla elevul cînd a vizitat tîrgul ? sau din localitatea în care se află el în momentul alcătuirii compoziției ? Putem numai presupune că e vorba de cei din N., pentru că textul nu specifică clar acest lucru.

Într-o altă compoziție, cineva povestește o întîmplare nostimă în cursul căreia s-a iscat o controversă între doi oameni pe care îi rugase să-i indice drumul spre un anume loc. Autorul spune la un moment dat : „*Acela* spune că... *acesta* îi răspunde că...". S-ar părea că nu e nimic greșit aici, dar vom vedea imediat că, dacă nu putem găsi o greșeală, cel puțin o *informație* incompletă există.

În orice limbă naturală se află elemente, concretizate fie în cuvinte, fie în forme gramaticale, care nu au un sens descriptibil, nu trimit la un obiect în sens general, ci la un amănunt al *situației de comunicare* din momentul emiterii mesajului. Astfel, *eu* — pronumele personal, pers. I — înseamnă „cel care vorbește în acest moment" ; *tu* — pronumele personal, pers. II — înseamnă „cel care mă ascultă în acest moment" ș.a.m.d. Tot astfel *aici* înseamnă „locul în care mă găsesc acum, în momentul vorbirii" sau „locul pe care l-am precizat mai înainte" ; *acolo* înseamnă un loc „îndepărtat față de cel în care mă aflu în momentul vorbirii" și, după cum se poate ușor observa, el se leagă foarte strîns de *aici,* neputînd fi înțeles decît în relație cu acesta.

Lingviștii au denumit aceste elemente *deictice,* încadrîndu-le într-o categorie numită adesea și *deixis* (de la verbul grecesc *deixo* = a arăta, a indica), pentru că ele au într-adevăr funcția de *a indica* anumite amănunte ale situației concrete în care se desfășoară sau care generează comunicarea. Astfel, spunînd *acesta* și *acela,* elevul care povestește controversa dintre două persoane se situează implicit pe o *poziție* din care noi, cei care ascultăm sau citim povestirea sa, înțelegem cel puțin că unul din cei doi era mai aproape de vorbitor, dar acest lucru nu reiese din restul relatării ; iată de ce spunem că informația este incompletă.

În cursul unei compoziții scrise sau al unei povestiri orale, se creează un sistem foarte subtil de relații care asigură înțelegerea exactă a ceea ce se comunică. Într-o conversație, interlocutorul îl poate opri pe cel care vorbește cerîndu-i explicații (și lucrul acesta se întîmplă adesea), dar în scris trebuie să se acorde o atenție deosebită mediului

Scanned with OKEN Scanner

în care se face indicarea situației de comunicare, pentru că, interlocutorul fiind absent, cel căruia ne adresăm poate înțelege greșit ce vrem să spunem.

În aceeași categorie a elementelor despre care am vorbit mai sus intră și valorile modurilor și timpurilor verbale. La fel ca și unele pronume ori adverbe, formele verbelor conțin și o indicație cu privire la situația concretă a comunicării. E de ajuns să ne gîndim la faptul că utilizarea unui timp trecut, de exemplu, implică și poziția vorbitorului față de acțiunea pe care o relatează prin verbul respectiv; din punctul său de vedere sau, mai bine zis, în raport cu momentul în care folosește verbul, acțiunea s-a încheiat.

Iată începutul unei compoziții libere a unui elev oarecare: „Am fost prima dată la Lacul Roșu cînd *am fost copil*". Să trecem peste faptul că ar fi fost mai corect „pentru prima dată" și să ne oprim numai la forma celui de-al doilea verb. Aparent nu e nici o greșeală, autorul frazei examinate este în clasa a XI-a, deci nu mai este „un copil", așa că putem accepta ca „încheiată în trecut" (după *Gramatica limbii române*, vol. I, p. 238) starea sa de copilărie. Și totuși, mai corect era ca elevul nostru să folosească imperfectul, „cînd eram copil", în relație cu perfectul compus al primului verb. Aceasta pentru că acțiunea exprimată de un imperfect este, după cum se spune *Gramatica*, o acțiune „durativă". Folosind imperfectul, „tăiem", ca să zicem așa, o perioadă din trecut (imaginîndu-ne scurgerea timpului ca pe o axă în al cărei punct zero se află plasat prezentul), o perioadă așa cum este copilăria ori adolescența, iar în interiorul acestei perioade se pot petrece o serie de evenimente, cum a fost excursia la care se referea autorul compoziției.

Așa se și explică faptul că imperfectul este un timp foarte frecvent în subordonatele circumstanțiale de timp cu care se deschide o narațiune: „Cînd *eram* elev...", „Cînd *locuiam* la Brașov...", „Cînd *mergeam* la pescuit..." etc.

Se consideră în general că limba română nu are un sistem foarte precis de corespondență a timpurilor verbale, cum avea, de pildă, limba latină sau cum au unele limbi moderne ca engleza și franceza. Afirmația nu trebuie absolutizată. Chiar *Gramatica limbii române* descrie pe larg (vol. II, p. 359—394) reguli de corespondență a timpurilor pentru exprimarea anumitor raporturi, fără a mai vorbi de faptul că fiecare vorbitor își poate da seama, din experiența sa proprie de comunicare, că nu poate utiliza orice formă verbală într-o subordonată. Este imposibil, de exemplu, să spunem: „Cînd *mă duc* la teatru *am văzut* o piesă interesantă", chiar dacă ne dăm seama că prezentul din această frază nu este un prezent propriu-zis sau tocmai pentru că ne dăm seama că el are o valoare de viitor.

Prin „încălcarea" unor reguli de utilizare a timpurilor verbale se pot obține uneori efecte stilistice. Tudor Vianu a subliniat forța evocatoare a prezentului într-o narațiune istorică (deci, esențial plasată pe porțiunea de „trecut" a imaginarei axe a timpului), referindu-se la cunoscuta descriere a lui Nicolae Bălcescu *Românii sub Mihai-Voievod Viteazul*.

Relativa dificultate a folosirii unor forme verbale (cum ar fi *mai mult ca perfectul* sau *viitorul al II-lea*) îi face uneori pe vorbitori să le evite, substituindu-le cu alte forme mai simple, ceea ce reprezintă o încălcare a regulilor de corespondență a timpurilor, dar avînd ca rezultat, de data aceasta, greșeala. Am întîlnit, de exemplu, o frază ca aceasta:

Scanned with OKEN Scanner

„Cînd el *a ajuns* în sfîrșit la mine, *m-am și plictisit* să-l mai aștept". Din lipsa de concordanță a timpurilor verbale se înțelege că, exact în momentul cînd cel așteptat a sosit, cel care vorbește s-a plictisit să-l aștepte, dar în felul acesta nu se mai explică apariția adverbului și între auxiliar și participiu la cel de-al doilea verb. Corect ar fi fost, desigur : „Cînd el a ajuns în sfîrșit la mine, *mă și plictisesem* să-l mai aștept". Iată cum utilizarea unei forme necorespunzătoare duce la o exprimare incorectă.

Modurile și timpurile verbale sînt principalele mijloace gramaticale aflate la îndemîna vorbitorului, care asigură coeziunea și logica unui text, avînd de asemenea un mare rol și în stabilirea caracterului său descriptiv ori narativ, despre care am vorbit de asemenea mai sus. Astfel, valoarea generală, permanentă, pe care o are timpul prezent face ca verbele la prezent să fie predominante într-o descriere. Cum, deseori, pe parcursul unei narațiuni poate interveni o descriere, este foarte important ca vorbitorul să marcheze trecerea de la o formă la alta și prin modificarea corespunzătoare a modului sau timpului verbelor și — mai ales — al *primului* verb care indică schimbarea tipului de discurs. Altfel, există riscul de a se ivi imediat greșeala ! Într-o compoziție liberă, de altfel foarte frumoasă și expresivă, un elev povestește un episod din vacanță : după o excursie îndelungată prin munți, grupul din care făcea parte se apropie de oraș, către asfințit. Vrînd să-și exprime impresiile sale, prins de avîntul povestirii, el spune la un moment dat : „Deși *eram* obosiți după un drum greu, *n-am putut* să nu zăbovim cîteva minute pentru a privi panorama Brașovului care *era așezat* (!) la poalele Tîmpei și era poleit de ultimele raze ale soarelui". Ca și cum, în momentul narațiunii, Brașovul nu s-ar mai afla tot la poalele Tîmpei... Elevul nostru putea evita greșeala folosind pur și simplu numai participiul verbal, care, de asemenea, este caracteristic descrierilor.

Dacă deschidem un manual de fizică, de exemplu, și citim „Construcția și funcționarea celulei fotoelectrice", să zicem, vom observa imediat că toate verbele sînt puse la prezent. Ar fi suficient să le schimbăm forma, punîndu-le la trecut, pentru ca, în loc de o descriere științifică, să avem *povestirea, relatarea* unei experiențe cu acest aparat. Iată (între paranteze am pus formele modificate de noi) : „Cînd pe catod *cade (a căzut)* un flux luminos, sînt *emiși (au fost emiși)* electroni și în circuitul exterior *trece (a trecut)* un curent a cărui intensitate *este proporțională (a fost proporțională)* cu intensitatea fluxului luminos" (*Fizica*, cl. a XII-a, p. 90).

Utilizarea corespunzătoare a modurilor și timpurilor verbale, în așa fel încît nu numai *forma*, ci și *sensul, valoarea* lor, să fie în acord cu intenția vorbitorului este unul din aspectele definitorii ale corectitudinii unui text mai amplu — narațiune, descriere sau îmbinare a celor două procedee. Unii elevi se miră cînd li se spune că au greșit într-o lucrare a Concursul de literatură „M. Eminescu", la concursul de admitere sau într-o compoziție curentă, pentru că nu au folosit bine verbele, deși lor li se pare că *formele* sînt corecte — și chiar sînt în multe cazuri ! Sperăm că am arătat aici cît de important este să acordăm atenția cuvenită și valorilor pe care aceste forme le pot sugera.

LLR, an X, 1981, nr. 1, p. 12—13 ; nr. 2, p. 11—12

Scanned with OKEN Scanner

COMPUNERE, COMPOZIȚIE, STIL

G. BELDESCU

1. Există cuvinte care pot numi atît a c ț i u n e a, cît și r e z u l t a t u l ei ; de exemplu : *clasificare* și *corectare, copiere* și *încheiere, expunere și scriere, împlinire* și *zugrăvire.* Din categoria lor face parte și termenul *compunere școlară.* El desemnează, cu una dintre valorile lui, pe de o parte ansamblul operațiilor prin care se pregătește și se elaborează în școală o comunicare verbală asupra unui subiect (= lecție de *compunere),* pe de alta comunicarea astfel realizată (= *compunerea* lui Ionescu).

În prima accepție admisă, noțiunea de compunere se integrează într-o clasă de activități prin care școala formează și dezvoltă deprinderi, abilități — exercițiul. Compunerea este deci, mai întîi, un e x e r c i ț i u, căruia o programă școlară de acum cincizeci de ani îi fixa „menirea de a ajuta pe școlari să se deprindă a scrie cu îngrijire, corect din punctul de vedere al formelor limbii și al punctuației, clar și precis în ce privește înțelesul și valoarea termenilor, ordonat și logic în desfășurarea cugetării". Rezultă că priceperea de a compune, care înseamnă în esență a ști ce să spui și cum să spui despre un subiect într-o situație dată, este educabilă prin exercițiu. În procesul elaborării unei compuneri, punem într-adevăr în acțiune o întreagă p r e g ă t i r e g e n e r a l ă (în care se cuprind puterea de a observa, de a simți și a gîndi, experiența socială, morală și culturală, resursele limbii stăpînite pînă atunci), împreună cu o p r e g ă t i r e s p e c i a l ă, dată anume de școală (în care intră tehnicile învățate de așezare a unui text în pagină, de alcătuire a unui plan, de elaborare diferențiată a unor tipuri variate de compunere, de adaptare a exprimării la subiect și la situație etc.). Exercițiul de compunere poate viza una sau alta (unele sau altele) dintre formele pregătirii generale ori ale pregătirii speciale, fie că ne dăm seama de aceasta, fie că nu.

În consecință, compunerea ca exercițiu confruntă pe elevi cu știința lor despre subiectul dat, cu puterile lor sufletești și intelectuale în legătură cu subiectul dat și cu posibilitățile lor de a comunica și de a se comunica într-o împrejurare ca cea dată. În același timp, ea pune în acțiune forțele amintite din unghiul unor exigențe mereu noi, cu urmări în dezvoltarea puterilor și posibilităților angajate. De aceea, măsura onestității cu care se efectuează exercițiul de compunere dă măsura respectului față de interlocutor — de colectivitatea în care trăiești.

În cealaltă accepție admisă, termenul *compunere* numește c o m u n i c a r e a v e r b a l ă a unui subiect elaborată după anumite rigori. Vreme îndelungată, școala a gîndit compunerile ca l u c r ă r i s c r i s e, alături de copieri și de dictări, deosebindu-le de acestea din urmă prin

caracterul personal al textului realizat. Astăzi se vorbește și despre compuneri „orale", termen prin care se înțelege în general ceea ce altădată purta numele, poate mai potrivit, de expuneri orale.

Familia compunerilor școlare este întinsă. Un elev ajunge să intre, treptat, în mai toate intimitățile ei, să-și dea seama, de pildă, că școala are orgoliul marilor modele — beletristice îndeosebi, dar și științifice, publicistice ori administrative — către care orientează progresul continuu al acțiunilor de adecvare a comunicării la situații diferite : de la relatarea simplă a unei întîmplări, la ambiția de creație poate chiar literară ; de la rezumat, la comentariul critic pretențios ; de la răspunsul spontan de un minut, două, la disertația amplă și mai mult sau mai puțin solemnă ; de la descrierea sălii de clasă, la reportajul documentat — sever sau vibrant ; de la cererea stereotipă, la dări de seamă sau rapoarte complicate. Dar mișcarea îndelungată în aceeași sferă de preocupări și de prescripții, proprii acelorași împrejurări școlare, poate să ducă la reprezentări despre compunere nu totdeauna corespunzătoare cu rostul adevărat al acesteia. Cîți nu credem că o compunere pretinde o activitate ceremonioasă, concretizată într-un text cu aură poetică, deci o situație și cerințe de comunicare excepționale, caracteristice doar pentru orele de limba și (mai ales) de literatura română și irepetabile la alte obiecte și în viața de toate zilele ? Este drept că la limba și literatura română acțiunile de disciplinare a gîndirii, de angajare a forțelor sufletești și a experienței de cunoaștere a elevilor, precum și cele de adecvare a exprimării la subiect și la împrejurare au caracter deliberat, cunosc forme mai organizate și mai insistente. Dar, din punctul de vedere al importanței pentru educarea comunicării, priceperea de a descrie cu rigoare felul în care se prepară o substanță chimică, în care se rezolvă o ecuație cu două necunoscute sau în care se pregătește o echipă pentru o întrecere sportivă nu poate fi opusă depreciativ capacității de a descrie poetizant un peisaj sau de a rescrie după notițe și izvoare o analiză literară. Credința în superioritatea de drept a unei compuneri „literare", care tratează frunza ca pe o ființă cu un destin dramatic, față de o compunere „neliterară" în care frunza e văzută ca laborator de fotosinteză, este cu totul arbitrară.

Așadar, din unghiul comunicării realizate, compunerile școlare focalizează tot ce au agonisit elevii pînă atunci la limba și literatura română — și nu numai la ele — oferindu-le măsura în care s-au integrat în pregătirea lor experiențele, priceperile și deprinderile programate de școală. Ele cristalizează pentru elevi cîteva tipuri de comunicări verbale în modele pentru toate obiectele de învățămînt și pentru diverse împrejurări ale vieții.

2. Termenul *compunere* în accepțiile de mai sus este sinonim cu cel de *compoziție*. Actele oficiale din țara noastră au folosit cînd pe primul, cînd pe al doilea. În programa școlară din 1864, de pildă, se vorbea de „exerciții de compunere", în cea din 1874, de „compozițiuni", în 1876 tot de „compozițiuni" la o clasă, dar de „compuneri" la altele, iar programa din 1934 își intitula capitolul de îndrumări generale „Compozițiile", pentru ca rubricii cu indicații concrete din fiecare clasă să-i spună „Compunerile" ș.a.m.d.

Alte sensuri ale acelorași cuvinte nu interesează discuția noastră.

3. Relațiile dintre elev și problemele de stil diferă după cum primul este receptor sau emițător de mesaje verbale.

În prima postură, de receptor, elevul primește și interpretează mesaje venite de la diverse surse de informare, de la diverși emițători. Mesajul este o comunicare verbală coerentă, cu început și sfîrșit, care concretizează un stil — adică o varietate de exprimare dată de adecvarea mijloacelor limbii la obiect și la situație și de felul particular al acestei adecvări propriu emițătorului. În școală, elevul interpretează deliberat și organizat („analizează") îndeosebi mesaje beletristice, opere literare. Lucrul este explicabil, deoarece restul mesajelor pe care le primește el în școală, de natură științifică în genere, se caracterizează prin *uniformitatea* exprimării, inteligibilă fără nevoia unei educări speciale a receptării, care devine necesară tocmai în cazul marii *varietăți* a mesajelor literare (deci și a stilurilor particulare concretizate în ele) și al multiplelor posibilități și dificultăți de a interpreta un text literar.

În cealaltă postură, de emițător, elevul construiește mesaje — de la răspunsuri spontane pînă la compuneri complexe. Așadar, compunerea școlară este un mesaj în sensul arătat, de comunicare verbală coerentă, cu început și sfîrșit, concretizînd un stil. Cum stilul este o problemă de exprimare a unui conținut, asupra lui se exercită firesc normele generale ale limbii (fonetice, lexicale, gramaticale, ortografice), care asigură integrarea mesajelor din limba comună (I. Coteanu). Cînd un elev scrie: „Hanu-Ancuței este un *local* în care *consumatorii își fac autobiografia*" spunem că exprimarea este greșită, deși normele generale ale limbii sînt satisfăcute, greșeala venind din faptul că mesajul (aici, un simplu enunț) nu este integrat în timpul și în mediul lui adecvat, adică nu respectă norma stilistică a adecvării exprimării la obiect și la situație. Varietățile exprimării se pot specializa în redarea unor conținuturi de idei delimitate după sferele mari de activitate umană — socială, culturală etc.; așa au luat naștere stilurile științific oficial (administrativ), stilul publicistic, stilul artistic sau al literaturii culte (scrise)[1] ș.a.

Această realitate impune compunerilor școlare noi rigori, un regim de restricții de care elevii nu sînt totdeauna conștienți, ca în exemplul următor: „Cu aceste gînduri m-am întors din livadă crezînd că am reușit să descopăr misterul, finalul nuvelei, și o dîră de melancolie mi-a săgetat sufletul. Să fie din cauza nuvelei sau a primăverii care-mi oferă la fiecare pas frumusețile ei de basm ?". Inadecvarea stilistică se manifestă aici altfel decît în cazul anterior. Cine ar putea bănui că pasajul reprodus face parte dintr-o „analiză literară" și că opera „analizată" este *Două loturi* de I. L. Caragiale ? Transformînd interpretarea textului literar (operație ce ține de domeniul științei) în reverie melancolică (stare proprie poeziei), înlocuind rigoarea demonstrației cu visul, elevul autor a substituit implicit și stilul științific printr-o deșartă tentativă de limbaj poetic, dovedind încă o dată că a scrie „frumos" este mai ușor decît a scrie adecvat, corect.

LLR, an VIII, 1979, nr. 2, p. 11—14

[1] Vezi Ștefan Munteanu, *Stilurile funcționale ale limbii literare*, în culegerea de față, p. 41

Scanned with OKEN Scanner

STILURILE FUNCȚIONALE ALE LIMBII LITERARE

ȘTEFAN MUNTEANU

În întrebuințarea ei concretă limba literară se prezintă sub forma unor stiluri sau limbaje diferențiate, potrivit funcției pe care ea și-o asumă în unul sau altul dintre compartimentele activității sociale în sensul larg al cuvîntului. Ținînd seama de această funcție sau de scopul cu care este utilizată de diferite categorii de vorbitori, limba literară se diversifică în stiluri (limbaje), numite *stiluri funcționale*. După natura funcțiilor cărora le răspund, stilurile se pot grupa în două categorii mari : stilul popular (al limbii vorbite și al limbii creațiilor folclorice) și stilul cult. Acesta din urmă, aparținînd limbii literare, se divide la rîndul lui în : *stilul științific, stilul oficial (administrativ), stilul publicistic, stilul artistic* sau al literaturii culte (scrise) ș.a

Lăsînd la o parte alte subdiviziuni posibile, să ne ocupăm de principalele stiluri ale variantei literare a limbii.

Stilul științific răspunde funcției de exprimare a judecăților și raționamentelor exprimate în scrierile științifice. Sub aspectul vocabularului el se caracterizează prin utilizarea unei terminologii proprii, care diferă după genul lucrărilor științifice. Din punct de vedere sintactic, el face apel la propozițiile expozitive, pentru demonstrarea unei teorii, la propozițiile cauzale, pentru argumentare, dar și la propoziții conclusive, prin care se formulează generalizările deduse din premisele și argumentele expuse. Exprimarea concisă și clară a ideilor — condiție esențială a acestui stil — impune folosirea formulelor și a simbolurilor. Să ne gîndim la limbajul folosit de autorul unui tratat de matematică sau de fizică, la stilul „neutru", obiectiv al acestor texte, la utilizarea lexicului cu sensul propriu al cuvintelor, la formularea exactă a raționamentelor din propoziții, în general simple, pentru a ne face o imagine despre specificul acestui stil.

O altă structură stilistică prezintă textele *oficiale* (administrative, juridice, financiare, comerciale etc.), emanate de la autorități sau instituțiile de stat. De exemplu, o circulară sau o ordonanță emisă de consiliul popular al unui oraș sau o dispoziție financiară etc. se caracterizează printr-un limbaj cuprinzînd formule convenționale, stereotipe, un loc larg deținînd formele verbale impersonale, cele de viitor la diateza reflexivă („se aduce la cunoștință", „se vor lua măsuri..." etc.). Procedeele la care recurge acest stil sînt în mare măsură fixe și, prin urmare, supuse destul de puțin variației în timp.

Stilul publicistic — al presei cotidiene, al emisiunilor de radio și televiziune — deține un loc important în răspîndirea informațiilor, a ideilor noi și a schimbului de valori în diversele și complexele sectoare ale vieții moderne. Se pot deosebi mai multe variante ale acestui stil, după cum avem în vedere informațiile transmise de agențiile de presă, anunțurile publicitare, reportajele diverse pe teme din realitatea imediată, articolele de popularizare adresate maselor largi etc. Dată fiind răspîndirea presei, stilul acesteia contribuie într-o largă măsură nu numai la cunoașterea noțiunilor noi și a realizărilor din viața economică, socială și culturală, ci și la însușirea exprimării îngrijite, cu condiția ca înșiși ziariștii să utilizeze un astfel de limbaj. Abaterile de la normele corecte ale exprimării în presă au făcut obiectul, cum se știe, al satirei lui Caragiale în secolul trecut. În stilul presei de astăzi își fac loc unele tendințe de aglomerare sintactică și, mai ales, de eliminare a conjuncției copulative, care ar trebui să lege ultima parte a propoziției de elementele ei anterioare (de ex. : „au luat parte reprezentanți ai presei, un numeros public" — în loc de „*și* (sau *precum și)* un numeros public"). Această modalitate de construcție nu este specifică limbii române și ar trebui evitată.

Într-o situație aparte se află limbajul poetic sau *stilul artistic*, ale cărui trăsături pot fi subsumate mai greu unei formule unice. În general, stilul artistic — numit din cauza complexității lui și limba artistică — se caracterizează prin utilizarea unor mijloace luate din toate straturile limbii, prin inovații semantice și morfosintactice, adecvate acestei funcții de comunicare. A defini stilul unui scriitor înseamnă a ține seama de principalele particularități de expresie — fonetice, gramaticale, lexicale — ale operei lui, prin care scrisul său dobîndește individualitate, așadar originalitate artistică.

Dar noțiunea de „stil individual" al unui scriitor acoperă deseori numai în parte variantele sub care apare expresia lui artistică, manifestată verbal. Stilul lui Caragiale, de exemplu, este foarte divers ca realizare concretă, de vreme ce comediile, schițele și momentele scriitorului aparțin stilului satiric, nuvelele, stilului realist-analitic, unele scrieri au ca trăsătură dominantă stilul fantastic, altele, stilul expunerii teoretice iar altele, stilul polemic etc. Același lucru se poate spune despre stilul lui Eminescu : în elegii poetul uzează de alte mijloace de expresie decît în *Scrisori*, dar și în acestea din urmă putem deosebi mai multe „stiluri". De pildă, în *Scrisoarea III* tonalitatea stilistică se modifică după cum este vorba de tabloul unei evocări istorice exotice, de evocarea istoriei naționale, de atitudinea satirică etc. Explicația trebuie căutată în faptul că operele literare, chiar și ale unui singur scriitor, nu se pot confunda în general unele cu altele, ele fiind individualități, *unicate*, ale căror mijloace de realizare sînt în bună parte și în mod firesc diferențiate, deși aparțin aceluiași autor. Pe scurt, stilul artistic nu este și nu poate fi în general unitar, el cuprinde *variante stilistice* sau, dacă acceptăm denumirea de *limbă artistică*, atunci putem spune că în sfera ei intră o mare

Scanned with OKEN Scanner

diversitate de *stiluri* ce pot fi clasificate după criterii diferite, mergînd de la curentul literar pînă la genul, specia și tema cu aspectele particulare ale uneia sau alteia dintre operele unui scriitor.

De aici nu rezultă că nu se poate vorbi despre stilul unui scriitor, cu deosebire atunci cînd se are în vedere viziunea sa implicată în mesaj și dedusă din structura mijloacelor ce exprimă această viziune, la un nivel superior de generalizare, ca ansamblu al realizărilor estetice proprii scriitorului.

În orice caz, noțiunea de *stil* presupune luarea în considerare a conceptului de funcție, determinată de scopul comunicării și, în consecință, de utilizarea concretă a unor mijloace diferențiate de exprimare în diversele tipuri de comunicare. Această împrejurare impune o tratare nuanțată a faptelor, în conformitate cu realitatea lingvistică, variată, la rîndul ei, și variabilă, de asemenea, și în timp.

LLR, an VIII, 1979, nr. 1, p. 13—16

Scanned with OKEN Scanner

CALITĂȚILE GENERALE ȘI PARTICULARE ALE STILULUI

ION DUMITRESCU

Dintre multiplele semnificații ale termenului *stil*, mai larg răspîndită și mai însemnată este cea care denumește modalitatea proprie de folosire a resurselor limbii. Școala însăși acordă acestei semnificații o atenție deosebită, de îndată ce statornicește ca țel al predării limbii și literaturii naționale deprinderea elevilor de a se exprima cît mai limpede și cît mai frumos. Temeiul atitudinii se înțelege : relația indisolubilă dintre limbă și gîndire face din felul de exprimare al unei persoane actul ei cel mai autentic de identitate spirituală.

Această accepție a conceptului de *stil* este larg cuprinzătoare. Ea include numeroase variante posibile ale limbii literare, adînc înrudite între ele, dar fiecare cu identitate proprie și toate aderînd, prin supunerea față de anumite norme, la acea ipostază ideală a limbii naționale care o face în permanență mijlocul cel mai adecvat de comunicare între semeni.

Privit dintr-o asemenea perspectivă, stilul poate fi cultivat și îndrumat, întrucît fiecare dintre infinitele lui variante posibile, în măsura în care este corespunzătoare valoric, se caracterizează prin anumite trăsături izvorîte din nevoia legitimă a comunicării de a cuprinde întreg mesajul și a-l face deplin înțeles.

Cercetătorii au privit de aproape aceste trăsături ale stilului, generate de exigențele comunicării, și le-au împărțit în două mari grupe : *calități generale*, care sînt obligatorii, și *calități particulare*, care, subordonate celor gnerale, definesc mai îndeaproape specificul unor opere.

I. CALITĂȚILE GENERALE ALE STILULUI

Ne vom referi mai întîi la cele generale, care se cer cultivate atît în textele cu caracter științific, cît și în cele ale literaturii artistice : *corectitudinea, claritatea, proprietatea, precizia, puritatea.*

a. **Corectitudinea.** Corectitudinea este calitatea generală a stilului rezultată din respectarea strictă a regulilor gramaticale în exprimare. *Solecismul*, care denumește variate greșeli sintactice și în primul rînd dezacordul, constituie cea mai frecventă abatere de la cerința corectitudinii stilului.

b. **Claritatea.** Prin claritatea stilului se înțelege aptitudinea lui de a exprima cu deplină limpezime gîndul. Ea se realizează prin folosirea cuvintelor de circulație generalizată în limbă, ale căror sensuri sînt bine cunoscute, prin evitarea termenilor necunoscuți, echivoci, pleonastici sau contradictorii. În ordine sintactică claritatea stilului este dată de con-

structiile firești, care respectă spiritul limbii. Defectele de stil opuse clarității sînt numeroase : reținem, ca mai frecvente, *obscuritatea, echivocul, nonsensul.*

Exemple pentru asemenea abateri de la cerința clarității stilului se întîlnesc în vorbirea semidoctă a multor eroi ai lui Caragiale. Intervențiile lui Farfuridi, Cațavencu, Brînzovenescu și Rică Venturiano, de exemplu, sînt tipice.

Ca exemplu de *stil obscur,* vom cita un fragment din discursul lui Farfuridi din comedia *O scrisoare pierdută* :

„Dacă Europa ... să fie cu ochii ațintiți asupra noastră, dacă mă pot pronunța astfel, care lovesc soțietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor și ... idei subversive ... *(asudă și se rătăcește din ce în ce)* și mă-nțelegi, mai în sfîrșit, pentru care orce ocaziuni solemne a dat probe de tact ... vreau să zic într-o privință, poporul, națiunea, România ... *(cu tărie)* țara în sfîrșit ... cu bun-simț, pentru ca Europa cu un moment mai înainte să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă ... "

Pentru *stil echivoc* o replică a lui Cațavencu din aceeași comedie, în care acesta pretinde lui Tipătescu mandatul de deputat :

„Ce vreau ? ce vreau ? Știi bine ce vreau. Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atîta vreme ; vreau ce merit în orașul ăsta de *gogomani,* unde sunt cel d-intîi ... între fruntașii politici ... "

Același Cațavencu ne oferă o mostră de *nonsens* :

„*Industria* română e *admirabilă,* e *sublimă,* putem zice, dar *lipsește cu desăvîrșire.* Soțietatea noastră dar, noi, ce *aclamăm ?* Noi aclamăm munca, *travaliul,* care *nu se face* deloc în țara noastră !"

Farfuridi își încheie și el discursul cu un *nonsens* :

„Dați-mi voie ! Termin îndată ! Mai am două vorbe de zis *(zgomotul tace).* Iată dar opinia mea *(în supremă luptă cu oboseala care-l biruie).* Din două una, dați-mi voie : ori să se revizuiască, primesc ! dar să nu se schimbe nimica ; ori să nu se revizuiască, primesc ! dar atunci să se schimbe pe ici, pe colo, și anume în punctele esențiale. Din această dilemă nu puteți ieși ... Am zis !"

c. **Proprietatea.** Proprietatea stilului rezidă în folosirea cuvintelor și construcțiilor sintactice celor mai indicate pentru exprimarea gîndirii. Această calitate generală a stilului impune un simț deosebit al nuanței, spre a alege dintre posibilitățile morfologice, sintactice și lexicale, apparent numeroase pentru exprimarea unei idei, pe acelea unice care o surprind în întregime. Se știe că sinonime perfecte nu există în limbă. Drept lămurire să se observe că termenii sinonimi *cuvînt* și *vorbă* nu se pot folosi peste tot unul în locul celuilalt ; se spune : „pe cuvînt de onoare", dar nu și „pe vorbă de onoare" ; „se dă unui orator cuvîntul", dar nu „i se dă vorba" etc.

Vestitele strofe eminesciene din *Criticilor mei* :

„Dar cînd inima-ți frămîntă
Doruri vii și patimi multe,
Ș-a lor glasuri a ta minte
Stă pe toate să le-asculte
. . . . . .

Ah ! atuncea ți se pare
Că pe cap îți cade cerul :
Unde vei găsi cuvîntul
Ce exprimă adevărul ? (s.n.)

rămîn mărturie peste timp despre dramatismul confruntării cu resursele limbii, spre a descoperi proprietatea expresiei, a stilului în genere.

d. Precizia este calitatea generală a stilului rezultată din exprimarea directă a ideilor, prin termeni cît mai preciși și la obiect, fără dezvoltări laterale, fără divagații.

Ironizînd stilul unor ziare ale vremii, lipsa de cultură a unor personaje din comedia *O noapte furtunoasă*, I. L. Caragiale îl pune pe Ipingescu să citească „greoi și fără interpunctuație" din *Vocea patriotului naționale*, ziar inventat de dramaturg :

„Democrațiunea romană, sau mai bine zis ținta Democrațiunii romane este de a persuada pe cetățeni că nimeni nu trebuie *a mînca* (s.n.) de la datoriile ce ne impun solemnaminte pactul nostru fundamentale, sfînta Constituțiune".

Dacă cuvîntul „a persuada" — un barbarism — este folosit și citit totuși corect, cu sensul de „a convinge" pe cetățeni, în schimb „a mînca" este citit și înțeles greșit, în locul paronimului „a manca", de la francezul „manquer", care înseamnă „a lipsi".

La replica lui Jupîn Dumitrache că articolul „este scris adînc", Ipingescu îi răspunde :

„Ba nu-i adînc deloc. Nu pricepi ? Vezi cum vine vorba lui : să nu mai *mănînce* nimeni din sudoarea bunioară a unuia ca mine și ca dumneata, care sîntem din popor, adică să șază numai poporul la masă, că el e stăpîn".

Nesocotirea preciziei în exprimare duce la stilul *difuz* și *prolix*. Abateri de la precizia stilului se întîlnesc atît în texte scrise, cît și în exprimarea orală, ele constînd din necunoașterea sensului unor cuvinte, din repetarea inutilă a unor cuvinte sau a unor expresii cu sens asemănător. Rică Venturiano din comedia *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale îi trimite domnișoarei Zița, prin Spiridon, un bilet de amor, din care citățm :

„Angel radios ! de cînd te-am văzut *întîiași dată pentru prima oară*, mi-am pierdut uzul rațiunii ... Te iubesc la nemurire ... Tu ești aurora sublimă, care deschide bolta azurie într-o adorațiune poetică infinită de suspine misterioase, pline de reverie și inspirațiune..." (s.n.).

În afară de exprimarea pleonastică *întîiași dată pentru prima oară*, stilul biletului păcătuiește prin bombasticism.

Folosirea în exprimarea orală necultivată a unor neologisme duce la pleonasme de tipul „avansați înainte", „prefer mai bine".

e. Puritatea. Calitate generală a stilului care constă în folosirea expresiilor, locuțiunilor și cuvintelor consacrate de uzul general al limbii, în evitarea barbarismelor, a abuzului de neologisme rare și arhaisme ori provincialisme fără circulație și deci greu de înțeles. Evident, puri-

Scanned with OKEN Scanner

tatea stilului este cu totul altceva decît *purismul* curentului latinist, ai cărui reprezentanți cereau eliminarea din limbă a cuvintelor de altă origine decît cea latină.

II. CALITĂȚILE PARTICULARE ALE STILULUI

Textele scrise se caracterizează și prin calități particulare, specifice subiectului sau temei abordate și felului propriu în care autorul, potrivit firii și formației sale, folosește resursele limbii. Consecvent cu această geneză, registrul lor este bogat, iar din felul cum se combină, pe de o parte între ele și pe de altă parte cu cele generale ale stilului, rezultă originalitatea de expresie a fiecărui creator de limbă literară.

Dintre ele reținem pe cele care survin mai frecvent în limbajul criticii și istoriei literare, spre a caracteriza scriitori și opere :

a. Concizia este calitatea particulară a stilului rezultată din exprimarea gîndului cît mai scurt cu putință, prin construcții cît mai sintetice, mai dense, prin cuvinte cît mai puține. Un autor exemplar prin concizie este Liviu Rebreanu, ale cărui romane vădesc, pe lîngă elaborarea după un plan bine chibzuit, un stil concis, fără preocupări pentru ceea ce se numește stilul frumos (calofilie).

Dintre criticii români, model de concizie este Titu Maiorescu. Portretul făcut lui V. Alecsandri în vestitul articol *Poeți și critici* din 1886 este elocvent ; de asemenea, caracterizarea lui Eminescu din studiul *Eminescu și poeziile lui*.

b. Simplitatea este o altă calitate particulară a stilului, înrudită de aproape cu concizia. Simplitatea rezidă în folosirea termenilor și structurilor sintactice obișnuite, sobre, cu circulație largă în limba literară.

Simplitatea stilului nu este incompatibilă cu profunzimea concepției, ci adesea îi aduce, ca în atîtea cazuri la Eminescu, o incomparabilă măreție.

c. Naturalețea este calitatea particulară a stilului care constă în exprimarea firească a gîndirii, fără afectare, complicații sau înfloriturii inutile. Opus naturaleței este stilul *căutat*, *artificial*, *retoric*.

Creațiile populare se caracterizează deopotrivă prin concizie, simplitate, naturalețe. Cu aceste atribute și-au asigurat ele îndelungata dăinuire în timp și larga răspîndire în spațiu.

d. Finețea reprezintă calitatea particulară a stilului rezultată din profunzimea concepției și din expresia nuanțată, aleasă, elegantă, dar firească, cu apel frecvent, din cerința discreției, la limbajul sugestiv, la cel aluziv. Romanul *Adela* de G. Ibrăileanu este o scriere ilustrativă pentru finețea concepției și a stilului.

e. Armonia este calitatea particulară a stilului menită să imprime textului o anumită eufonie, muzicalitate sau sugestii sonore pentru reliefarea sensului. Sursele armoniei sînt complexe : accentul cuvintelor, timbrul sunetelor alcătuitoare ; modalitatea grupării cuvintelor în propoziții, a propozițiilor în fraze, iar a acestora în fluxul larg al expunerii. Exemple de armonii imitative (onomatopee) și aliterații : „Deodată se aude un tropot pe pămînt, / Un tropot de copite, potop ropotitor“ (V. Alec-

Scanned with OKEN Scanner

sandri) ; „Prin vulturi vîntul viu vuia / Vreun prinț mai tînăr cînd trecea“ (G. Coșbuc) ; „Vîjîind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie“ (Eminescu). Abaterile de la armonia stilului, provenind din alăturarea unor sunete asemănătoare la sfîrșit de cuvînt și la începutul celui următor constituie așa-numitele cacofonii : „face ce spune“ ; „alcătuiește fraze cu cuvinte rare“ ; „Mitică care știe asta“.

f. Oralitatea stilului este calitatea particulară a unor opere rezultată din folosirea adecvată a mijloacelor de expresie proprii limbii vorbite, graiului viu în variatele lui ipostaze.

Tipice pentru stilul oral în literatură sînt evitarea frazelor cu structură complicată și folosirea predilectă a parataxei în ordine sintactică, recurgerea la termeni expresivi, la interjecții și proverbe, la diferite procedee de a surprinde alianța în graiul viu între cuvînt și gest sub aspect lexical. Maeștrii stilului oral în literatura noastră și cei care, de fapt, l-au inițiat cu adevărat, valorificîndu-i multiplele resurse în toate sectoarele limbii, au fost Ion Creangă și I. L. Caragiale. Așa se și explică de ce în opera lor felul în care vorbesc personajele este unul din principalele mijloace de a le caracteriza.

g. Demnitatea este o calitate particulară a stilului care constă în alegerea cuvintelor și a construcțiilor în așa fel încît să se asigure comunicării o ținută aleasă, elevată. Demnitatea stilului cere excluderea din vorbire și din scris a formelor necuviincioase, vulgare sau triviale.

LLR, an IV, 1975, nr. 2, p. 13—14 ; an V, 1976, nr. 1, p. 18—19

Scanned with OKEN Scanner

MODURI DE EXPUNERE

NICOLAE MECU

Modurile de expunere se numără între mijloacele prin care scriitorul comunică viziunea sa asupra lumii, trăirile și sentimentele sale în fața realității umane și naturale. În funcție de scopul reprezentării, deosebim trei moduri de expunere : 1) *descrierea* — axată pe *imagine* (vizuală, auditivă etc.) ; 2) *narațiunea* — axată pe *fapte, evenimente, întîmplări* ; 3) *dialogul* — centrat pe *vorbire*. De regulă, modurile de expunere sînt asociate genurilor literare, astfel încît descrierea corespunde genului liric, narațiunea celui epic, iar dialogul genului dramatic. În practică însă, modurile de expunere pot coexista în cadrul uneia și aceleiași opere, apartenența la gen fiind decisă de ponderea unuia sau a altuia dintre moduri, ca și de alte considerente de conținut sau formale. Mai trebuie spus că modurile de expunere nu sînt reguli, nici tehnici de creație date o dată pentru totdeauna, ci că ele variază de la o epocă (curent, școală literară) la alta și de la autor la autor. Din analiza lor, ne dăm seama de unele particularități ale artei literare proprii unui scriitor dat ; nu este, așadar, suficient să spunem că în cutare scriere „autorul folosește descrierea" (sau narațiunea sau dialogul), ci trebuie să arătăm în ce fel specific (care-l deosebește de toți ceilalți) face el acest lucru. Tot astfel, nu este de-ajuns a spune că poetul „folosește epitete, comparații, metafore etc.", ci este necesar să arătăm prin ce se deosebesc toate acestea de figurile întîlnite la alți scriitori și cum sporesc ele frumusețea și adîncimea operei respective.

1. *Descrierea* urmărește crearea unui *tablou*, care poate fi peisaj natural, portret, imagine a unei așezări (sat, oraș, stradă, casă), a unui interior sau a unui obiect izolat etc. Descrierea tinde să arate *cum* este obiectul, ce atribute are — de aceea, putem spune că în descriere predomină *adjectivul*. Descriind, scriitorul e asemenea pictorului, și cînd spunem descriere (literară) ne gîndim în primul rînd la o imagine vizuală, adică la : *spațiu, forme, linii, culori*. Prin intermediul lor, artistul nu dă o „copie" a realității (căci atunci lucrarea lui n-ar mai avea nici un rost), ci, plecînd de la realitate, el o realcătuiește și o reașază în felul său, adică face operă de creație. Pe de altă parte, oricît s-ar strădui, imaginile, tablourile create de un scriitor nu sînt perfect „obiective" și neutre, fiindcă în descriere, întrezărim și *atitudinea autorului* față de cele prezentate. În *Pastelurile* de iarnă ale lui V. Alecsandri ne impresionează nu numai frumusețea și grandoarea peisajului în sine, dar și, pe de o parte, starea de admirație a poetului în fața tabloului „fantastic" al iernii, iar pe de alta spaima lui în fața gerului și a zăpezii. Aceasta deoarece, pe lîngă epitete și imagini picturale („umeri dalbi", „lungi troiene călătoare" etc.), întîlnim și unele ce sugerează tocmai atitudinea

poetului față de peisaj : iarna e „cumplită", norii sînt „grozavi", adică îl îngrozesc, gerul e „amar, cumplit". Descrierile lui Alecsandri sînt preponderent vizuale, în timp ce la Coșbuc întîlnim o îmbinare armonioasă de note vizuale și auditive, totul surprins în devenire (în pastelul său *Noapte de vară*, această trecere gradată de la o stare la alta a tabloului este una dintre marile calități ale descrierii). Fragmentul eroic din *Scrisoarea III* — o culme a artei concise, gradate și dinamice — utilizează din plin imaginile auditive și de mișcare (pe lîngă cele vizuale, desigur). Alternarea lor creează un tablou complex, de un dinamism unic.

La poeții moderni (ai secolului nostru), de obicei, descrierea este foarte concentrată, din peisaj se aleg cîteva note, uneori doar una singură, care ține locul întregului.

În proză, o descriere cu numeroase imagini vizuale, atît de ansamblu (panoramice), cît și de amănunt este tabloul *Ardealului* din *Istoria românilor supt Mihai-Voievod Viteazul* de N. Bălcescu. În schimb, la M. Sadoveanu peisajul este eminamente muzical. Părțile lui componente nu au contururi precise, se pierd, asemenea ecourilor unor sunete, ca într-o ceață luminoasă, culorile se dizolvă în nuanțe, aerul e invadat de miresme, freamăte și adieri. Tabloul natural nu are acel spectaculos exterior și hiperbolizat din *Singur* de Calistrat Hogaș, deoarece grandoarea lui e intimă, provenind din viața misterioasă ce palpită în cele mai umile și aparent neînsemnate unghere ale firii :

„Tăceam și eu și tovarășul meu ; ascultam o înfiorare abia simțită în frunzișul cenușiu de deasupra noastră. Pe luciul apei, pe care pluteau gîze felurite, săgetau din cînd în cînd rîndunele, brăzdînd un val fin, abia o părere [...] O zbatere de aripi, un țipăt ascuțit, muiat parcă [...] ne făcură să tresărim din lenea ce ne amorțise. O fîșie aspră de aripi se auzi în același timp deasupra noastră" (M. Sadoveanu, *Taine*).

2. *Narațiune* înseamnă *relatare* a unor întîmplări într-o anumită succesiune. Spre deosebire de descriere, care este statică, datorită naturii sale picturale, narațiunea se caracterizează prin trecerea de la o întîmplare la alta, accentul căzînd pe *verb*. Naratorul (povestitorul) nu așază faptele la întîmplare, și nici neapărat în aceeași ordine în care se petrec ele în realitate. El selectează faptele caracteristice pentru personajul respectiv, adică pe cele ce scot mai bine în evidență trăsăturile acestuia, și le înlănțuie potrivit unei logici anume, într-o desfășurare gradată, în care întîlnim momente precum *intriga, punctul culminant, deznodămîntul.*

Narațiunile pot fi clasificate după diferite criterii, așa încît vorbim de *narațiune realistă* atunci cînd se relatează fapte reale sau care s-ar putea întîmpla sau de *narațiune fantastică* (basmele, poveștile etc.) atunci cînd se narează fapte miraculoase. În narațiune pot fi prezentate evenimente, întîmplări și oameni contemporani scriitorului sau, dimpotrivă, scriitorii se inspiră din trecut (narațiunea istorică : *Sobieski și românii* de C. Negruzzi, *La Vulturi !* de Gala Galaction, *Dan, căpitan de plai* de V. Alecsandri, *Neamul Șoimărești*lor de M. Sadoveanu ș.a.). Înrudită, prin timpul acțiunii, cu narațiunea istorică este relatarea memorialistică, adică povestirea (din memorie) a unor fapte pe care le-a trăit autorul însuși (*Amintiri din copilărie* de I. Creangă, *Domnul Trandafir* de M. Sadoveanu). În funcție de persoana celui care relatează, narațiunile pot fi la persoana I (*Amintirile* lui Creangă) sau la persoana a III-a

(*Mări sub pustiuri* de D. R. Popescu), povestitorul putînd juca și rol de personaj, ca în primul caz, sau numai unul de observator din afară.

Narațiunea este caracteristică genului epic, cu alte cuvinte o modalitate esențială de compunere în povestiri, schițe, nuvele, romane, ca forme ale prozei, în balade și alte poeme epice, ca forme ale poeziei. Aceste forme narative nu se pot lipsi de aportul descrierii (tabloul Ardealului din *Istoria...* lui Bălcescu, operă epică prin excelență, numeroasele descrieri din operele lui Sadoveanu, Creangă, Hogaș — autori epici) și nici de cel al dialogului, prin care adeseori nararea faptelor este cuprinsă în replicile personajelor. De aici importanța exercițiilor, pe care le facem uneori, de transformare a vorbirii personajelor în relatări la persoana a III-a, altfel spus, de trecere de la stilul direct la cel indirect.

Ritmul narării este strîns legat de lungimea și structura frazei. Unui ritm lent îi corespunde adesea o frază amplă și sinuoasă, cu multe subordonate. Dimpotrivă, ritmul alert (răpid) și accelerat este dat fie de propoziții scurte, fie, cel mai frecvent, de frazele construite prin coordonare. În acest fel, apare cu claritate evoluția rectilinie și ascendentă a acțiunii, faptele se acumulează rapid, asemenea felului în care se conturează trăsăturile unui obiect, peisaj sau portret în cazul enumerării descriptive.

3. *Dialogul* este o modalitate de expunere prin care personajele se recomandă direct, prin propria lor vorbire, adică de fapt se autocaracterizează. Din dialogul dintre Goe și mam'mare, mamițica și tanti Mița (schița *D-l Goe* de I. L. Caragiale) înțelegem deîndată că avem a face cu niște personaje care vor să pară din lumea bună, că Goe e impertinent, răsfățat, leneș. Dialogul dintre Mircea și Baiazid *(Scrisoarea III)* înlocuiește perfect caracterizarea pe care le-ar fi putut-o face poetul prin stilul indirect celor două personaje. Mai mult : prin dialog, personajele intră adesea într-o competiție de gîndire, se face evidentă concepția lor despre viață, într-un mod viu și care poate solicita interesul maxim al cititorului. Personajele prind viață și evoluează sub ochii noștri, ca pe o scenă. Cum am spus, dialogul, unica formă de expunere în dramaturgie, pătrunde masiv în proză, mai puțin în poezie (și cu atît mai puțin în cea lirică). Proza reprezintă forma literară cea mai deschisă, posedînd cea mai mare capacitate de a îngloba și descrierea, și dialogul.

LLR, an XII, 1983, nr. 3, p. 7—9

Scanned with OKEN Scanner

CLASIFICAREA OPERELOR LITERARE

AL. BISTRIȚIANU

1. PRINCIPIUL CLASIFICĂRII ȘI STUDIUL LITERATURII

Oricare ar fi domeniul ei de cercetare, știința implică, printre alte principii care călăuzesc procesul cunoașterii, și pe acela al clasificării, al grupării obiectelor pe categorii. Prin intermediul acestui principiu se stabilește o anumită ordine în multitudinea de fenomene cercetate, de natură să ușureze înțelegerea lor. Nu trebuie să reducem însă rostul clasificării numai la efectul ei didactic. Ea reprezintă, în același timp, etapa finală, de sinteză, a investigației științifice. Posibilitatea unei clasificări apare doar la sfîrșitul unui șir întreg de analize, de pătrunderi pînă la esența lucrurilor și numai după ce au fost descoperite relațiile lor, asemănările și deosebirile existente între ele. Pe temeiul acestora știința poate ajunge apoi la formulări teoretice, la concluzii generalizatoare.

Principiul clasificării este aplicat și este necesar să fie aplicat și atunci cînd obiectul supus cercetării este literatura. Fără îndoială, o operă literară, și cu atît mai mult o operă de artă de valoare, o capodoperă, este, în felul ei, un unicat, o construcție estetică irepetabilă — aceasta datorită forței creatoare, viziunii artistice personale, originalității autorului ei. *Divina Comedie*, *Hamlet*, *Faust*, *Luceafărul* — ca să amintim doar cîteva din marile opere ale literaturii universale — sînt monumente unice de artă literară; ele sînt atît de adînc intrate în conștiința noastră, încît numele genialilor creatori, Dante, Shakespeare, Goethe, Eminescu, ni se par topite în ființa acestor opere nemuritoare. Nu înseamnă însă că scrierile evocate, atît de deosebite prin ceea ce constituie originalitatea fiecăruia dintre autorii lor, rămîn în afara marii familii a literaturii și că nu-și pot găsi un loc, alături de alte opere, într-o clasificare pe „genuri" și „specii" literare. Oricît de pronunțate ar fi deosebirile între o operă și alta, există și elemente comune care le apropie. În procesul de reflectare artistică a realității, chiar cînd aceasta este imaginată, în mod firesc ne întîmpină acel „general uman" de la care pleacă oricare creator de artă. Pe de altă parte, literatura, ca artă a cuvîntului, își găsește materialul de construcție în limba unui popor, aceeași pentru toți scriitorii aparținînd unei comunități naționale.

În evoluția istorică a literaturii se petrec continue înnoiri, dar există întotdeauna un fond de elemente ce se transmit din generație în generație. Pe lîngă inovațiile lor în construirea imaginii artistice, în modelarea și împrospătarea limbajului poetic, scriitorii, în general, rămîn credincioși, în bună măsură, unor modalități tradiționale de tehnică lite-

rară, fundamentale comunicării artistice cu ajutorul cuvintelor. Wellek și Warren observau, nu fără justețe, că „scriitorul bun se conformează în parte genului așa cum există, și în parte îl lărgește [...]. Marii scriitori sînt rareori inventatori de genuri : Shakespeare și Racine, Molière și Ben Jonson, Dickens și Dostoievski folosesc genurile create de alți scriitori“ [1].

2. GENURI, SPECII ȘI SUBSPECII LITERARE

Cuvîntul *gen* (de la lat. *genus, generis*), care în vorbirea curentă exprimă noțiunea de „fel“, „soi“, „manieră“, este și un termen aparținînd limbajului științific (în lingvistică, după cum se știe, denumește o categorie gramaticală, în științele naturii, „o grupare de specii și varietăți cu evidente trăsături comune“). Adoptat și de vocabularul tehnic al teoriei literaturii, termenul are o semantică flexibilă, cumulînd sensuri cu sfera mai largă sau mai restrînsă. Din cauza acestor variate accepții, contextul rămîne, pentru cititor, marca sensului cu care a fost folosit cuvîntul într-o lucrare. Astfel, raportată la celelalte arte (muzică, pictură, sculptură etc.), literatura însăși este un anumit „*gen* de artă“. Înăuntrul literaturii, în cadrul unei clasificări foarte generale, *versurile* și *proza* sînt, la rîndul lor, cele două „genuri“ sub care se pot înfățișa operele literare. Prin circumscrierea sferei lui semantice la *modalitatea* directă sau indirectă a comunicării „conținutului de idei“ și la tipul de organizare compozițională a operelor (descriere, narațiune, dialog), termenul servește la clasificarea literaturii în cele trei „genuri“ principale : *liric, epic* și *dramatic* — funcția semantică, prin tradiție, cea mai mult acreditată. Unii teoreticieni, printre care se numără și nord-americanii Wellek și Warren, citați mai sus, preferă să denumească „genuri“ diferitele tipuri de creație *lirică* (elegie, odă, pastel), *epică* (schiță, nuvelă, roman) sau *dramatică* (tragedie, comedie, dramă), ceea ce pentru alții reprezintă „specii“ ale celor trei genuri amintite. Cu această accepție este utilizat termenul și de Boris Tomașevski, de pildă, atunci cînd clasifică literatura în : *genurile dramatice, genurile lirice* și *genurile narative* [2].

În unele tratate și manuale, celor trei genuri principale li se mai adaugă genul *oratoric* și genul *didactic*. A considera oratoria (discursurile, cuvîntările) ca o parte distinctă a literaturii este un punct de vedere care își are temeiurile sale. Discursul (politic, juridic sau de altă natură) are ca țel convingerea auditoriului că ideile susținute de orator sînt vrednice de a fi crezute și chiar urmate. Persuasiunea, adică forța de convingere a unui discurs, se obține, stilistic vorbind, cu mijloacele practicate de creația literară. Tropii, figurile de stil și de gîndire sînt comune, ceea ce explică de ce pentru unii specialiști *poetica* (teoria poeziei) și *retorica* (teoria oratoriei) reprezintă una și aceeași disciplină. Studiul operei unor scriitori ca Antim Ivireanul, M. Kogălniceanu, T. Maiorescu sau Barbu Delavrancea nu poate ignora faptul că aceștia au fost și oratori străluciți și că multe din cuvîntările lor rămîn, pentru istoria literaturii noastre, pagini de antologie. Dacă în privința calității de operă literară a discursului nu sînt obiecții, integrarea operelor oratorice în

[1] René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, în românește de Rodica Tiniș, studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 311.

[2] B. Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, traducere, prefață și comentarii de Leonida Teodorescu, București, Editura Univers, 1973, p. 291—357.

cadrul unuia dintre cele trei genuri principale întîmpină dificultăți. S-ar putea spune că discursurile sînt „lirice", avînd în vedere calea directă a comunicării ideilor. Pe de altă parte, nu se poate eluda caracterul „dramatic" al discursului, cel puțin al celui vorbit : oratorul monologhează în fața unui public auditor, ca un actor, și, ca și acesta, își însoțește textul rostit de așa-numita *acțiune* (mimică, gesturi). Unele cuvîntări au un pronunțat caracter narativ (relatarea unor fapte istorice sau a unor amintiri), apropiindu-se de genul epic. Iată, dar, complexitatea de aspecte care ar motiva acordarea unui statut aparte, de gen oratoric, acestor opere literare.

Mai puțin justificată, dacă nu chiar nejustificată, se prezintă acceptarea unui „gen didactic". Speciile literare care, prin tendința lor vădit moralizatoare, ar aparține unui atare gen, raportîndu-le la modalitatea comunicării (directă sau indirectă) și la organizarea lor compozițională sînt, de fapt, sau opere *lirice* (satira, pamfletul, epigrama) sau opere *epice* (fabula, apologul).

Cel de al doilea termen pus în discuție, *specie* (lat. *species*, fr. *espèce*) denumește, ca și în biologie, „o subdiviziune a genului" — cum a rezultat, de altfel, și din cele arătate mai sus. Așadar, *oda, satira, elegia, meditația* sînt specii ale genului liric ; *balada, epopeea, nuvela, romanul* sînt specii ale genului epic ; *tragedia, comedia, drama* — specii ale genului dramatic. Admițînd gruparea compunerilor oratorice într-un gen distinct, vom spune că *discursul politic, discursul juridic, discursul academic* sînt specii ale genului oratoric.

Varietăți se produc însă și în sînul unor specii, ceea ce impune clasificarea acestora în subspecii. Clasificarea *comediei*, de pildă, duce la cunoscutele ei subspecii : (comedie) *de caracter, de moravuri, de limbaj, de intrigă* etc. Romanul, structura epică atît de cultivată în literatura ultimelor două secole, însumează un număr mare de subspecii : (roman) *istoric, social, psihologic, științifico-fantastic, de aventuri, polițist* etc.

Facem precizarea că ultimii doi termeni comentați, *specie* și *subspecie*, sînt sau evitați, sau utilizați cu îngăduință de numeroși teoreticieni contemporani ai literaturii. Contestarea sau reticența provin din considerarea celor două cuvinte ca, am zice, un „implant" lexical al biologiei, greu de tolerat de terminologia științei literaturii, în care a fost grefat de nevoie. Este adevărat că planurile sînt deosebite și că între „speciile" identificate de biologie în lumea viețuitoarelor și variatele tipuri de opere din domeniul literaturii nu există analogii calitative care să satisfacă, sub toate unghiurile, exigența unei clasificări. În fond însă terminologia este adeseori o chestiune de convenție și, pînă la găsirea și acceptarea unanimă a unor denumiri mai potrivite realităților literare, trebuie să ne mulțumim cu termenii clasici, consacrați de tradiție : ***gen, specie, subspecie literară.***

3. CRITERII DE CLASIFICARE

Limitînd discuția la cele trei genuri literare principale, clasice : *liric, epic* și *dramatic* — identificate încă din antichitate (Platon, Aristotel, Horațiu) — trebuie să precizăm, în primul rînd, așa cum arătam mai sus, că temeiul acestei clasificări se leagă de modul *direct* sau *indirect* al comunicării mesajului artistic.

Scanned with OKEN Scanner

În opera lirică, poetul se adresează cititorului, de *obicei*, în mod nemijlocit, destăinuindu-i, ca într-o confesiune, impresiile sale despre lume și viață, problemele care îl frămîntă, stările sufletești pe care le trăiește. Poetul „descrie" sau „se descrie", „cîntă" obiectele și fenomenele lumii reale sau visate, precum și reflexele lor în lumea lăuntrică, sufletească, a omului. De aici, caracterul subiectiv al genului liric, ceea ce explică și accentul muzical mai puternic decît în celelalte genuri, limbajul său poetic mai „melodios", pentru care versurile sînt mai adecvate decît proza. (Dintre numeroasele specii ale genului liric, în afară de poemul în proză, doar pamfletul poate fi scris și în versuri, și în proză.)

În genul epic și în genul dramatic, comunicarea scriitorului se realizează prin intermediarii fictivi ai acestuia, prin personajele literare, care funcționează ca mediatori între creatorul operei și cititorul sau spectatorul ei. Și în cazul operei epice, și în acela al operei dramatice, personajele literare participă la desfășurarea unor întîmplări. Deosebirea esențială între aceste două genuri, al căror factor comun este comunicarea indirectă a mesajului artistic, ține de construcția operei, de modalitatea compozițională folosită în evocarea întîmplărilor. În opera epică, faptele personajelor sînt, în bună măsură, povestite, construcția operei bazîndu-se astfel pe *narațiune*, pe cînd în opera dramatică ele sînt reprezentabile pe scenă : personajele acționează și dialoghează în fața ochilor noștri, dîndu-ne impresia că asistăm, că sîntem martorii unor întîmplări prezente, în curs de desfășurare. Altul este, așadar, modul de expunere caracteristic operei dramatice, și anume vorbirea directă a personajelor, *dialogul* dintre ele.

Criteriile de clasificare a operelor literare în *specii* sînt diferite de la un gen la altul. Distingerea unor numeroase specii lirice (oda, imnul, satira, pamfletul, epigrama, meditația, elegia, cîntecul și romanța, pastelul și idila) are drept criteriu varietatea tematică și mai cu seamă natura afectelor exprimate : admirație în *odă*, sentimentul de solidaritate al unei colectivități naționale sau sociale în *imn*, atitudine de critică și repudiere față de carențele morale ale oamenilor sau aspectele negative ale societății în *satiră* și *pamflet*, sentimentul filozofic în *meditație*, sentimentul naturii în *pastel* ș.a.m.d.

În cadrul genului liric se întîlnesc și acele „forme fixe de poezie", dintre care cele mai importante sînt *sonetul*, *rondelul*, *glosa*, *gazelul*, *pantumul*. Nu este recomandabil ca acestea să fie așezate, cum se procedează uneori, pe același plan cu speciile propriu-zise ale liricii. În afară de glosă, care are întotdeauna un caracter filozofic, sentențios și care, sub acest aspect, se integrează unei singure specii, și anume meditației, celelalte „forme fixe" nu sînt „specializate", nu sînt subordonate criteriului de clasificare de care vorbeam mai sus, ele putînd exprima orice fel de conținut afectiv. Referindu-ne, de pildă, la cîteva din sonetele lui Eminescu, se poate lesne constata că *Veneția* este o meditație, *Trecut-au anii...*, o elegie, în timp ce *Ai noștri tineri* sau *Albumul* sînt satire. Așa cum le arată și numele, poeziile cu *formă fixă* urmează niște „tipare" în construcția lor prozodică. Ele se supun unor norme suplimentare de versificație (măsură, număr de versuri, grupare strofică, repetiție de versuri, succesiune de rime, ritm etc.). Rezultă deci că noțiunea de „formă fixă" are un alt regim, este identificabilă după un alt criteriu, acela al structurii prozodice, și nu trebuie confundată cu noțiunea de „specie" lirică, al cărei atestat este implicat de afectul exprimat în poezie.

Scanned with OKEN Scanner

Sistematizarea în specii a genului epic urmează un criteriu diferit de cel tematic și afectiv, aplicat creației lirice. Comunicarea conținutului făcîndu-se indirect, prin intermediul povestirii unor întîmplări semnificative din viața unor personaje, elementul diferențial al clasificării operelor epice în *baladă, poem, epopee* sau în *schiță, nuvelă, roman* îl constituie extinderea și complexitatea acțiunii, cu numărul ei mai mic sau mai mare de personaje. Cu alte cuvinte, indicii acestei clasificări se găsesc în *dimensiunile narațiunii*, în *amploarea compozițională*, care sînt caracteristice construcției epice. În schimb, cînd este vorba de subspecii (de pildă : balada *istorică, păstorească, haiducească* sau romanul *istoric, social, psihologic, de aventuri* etc.) unghiul de vedere al clasificării rămîne cel *tematic*.

În sfîrșit, diferențierea speciilor în genul dramatic se face în concordanță cu trăsăturile proprii ale acestui gen literar. Similitudinea cu genul epic constă, cum s-a văzut, în exprimarea indirectă a conținutului de idei, prin mijlocirea *subiectului* (acțiunea și conflictul) și a *personajelor*. Spre deosebire de opera epică, elastică în privința dimensiunilor ei, opera dramatică are, ca durată de desfășurare, o întindere limitată, „normată" în raport cu răstimpul îngăduit unui spectacol de teatru. Pe de altă parte, dacă avem în vedere modul de expunere, pe primul plan nu stă narațiunea, ci *dialogul*. Personajele se înfruntă, de pe poziții antinomice, într-o luptă care așteaptă un deznodămînt, biruință sau înfrîngere.

4. ÎNTREPĂTRUNDEREA GENURILOR ȘI SPECIILOR

Încă din antichitate, teoreticienii clasicismului cultivau și militau pentru ideea „purității" genurilor, a neamestecului liricului cu epicul și dramaticul. În practică însă, evoluția literaturii a dezmințit acest concept restrictiv, de îngustare și sărăcire a creației literare. Barierele dintre genuri, ca de altfel și cele dintre specii, sînt mobile, îngăduind, cu necesitate, simbioza elementelor lirice, epice și dramatice. Neîndoios că există poezii lirice pure, fără imixtiuni ale epicului sau dramaticului. Mai dificil este de conceput o operă epică sau dramatică lipsită total de interferențe cu celelalte două genuri. Într-o schiță, nuvelă sau într-un roman, foarte adesea intervine dialogul în urzeala povestirii faptelor, înviorînd narațiunea și dînd mai mult relief personajelor, care ne sînt evocate nu numai prin acțiunile lor, dar și prin vorbirea, prin modul lor de a-și exprima gîndurile. Într-o operă dramatică, indicațiile date de autor și așezate între paranteze conțin nu numai note descriptive, scenografice, dar și formulări „epice", acestea privind mișcarea în scenă a personajelor, gesticulația, mimica lor. Evident, aceste „ingrediente" descriptive și narative sînt sensibile numai la lectura piesei de teatru, nu și la urmărirea ei în spectacol. Pe de altă parte, în dialogurile lor, personajele sînt puse în situația de *a înfățișa* anumite obiecte sau de *a nara* anumite fapte, petrecute în afara scenei, dar legate de acțiunea piesei și necesare motivării conflictului. Și în opera epică, și în cea dramatică, mai ales cînd este vorba de creații romantice, nu lipsesc ipostazele și replicile lirice ale personajelor.

Eminescu este, prin definiție, un creator liric, chiar și atunci cînd scrie proză narativă, nuvelă sau roman. Spunem, totuși, că *Sărmanul Dionis* și *Cezara* sînt nuvele, că *Făt-Frumos din lacrimă* este un basm,

Scanned with OKEN Scanner

că *Geniu pustiu* este un roman, dar nu pierdem din vedere că toate aceste opere epice în proză sînt pătrunse de o concentrată esență de lirism. Mai greu putem afirma că *Luceafărul* este un poem epic, deși construcția sa e ridicată pe scheletul unui basm, din care nu lipsesc nici secvențele dramatice (scenele dialogate dintre Hyperion și Cătălina, dintre Cătălin și Cătălina, dintre Hyperion și divinitate). Substanța liricofilozofică a *Luceafărului* fiind dominantă în configurația atît de complexă a poemului, ea subordonează elementele epico-dramatice.

Cum arătam mai sus, întrepătrunderi se petrec și în structura speciilor aceluiași gen literar. După conceptul clasicist, într-o operă dramatică, de pildă, comicul nu poate sau, mai bine zis, comicului nu-i este permis să coexiste cu tragicul. De aici, admiterea doar a celor două specii „pure", *tragedia* și *comedia*. În secolul al XVIII-lea a apărut însă *drama*, piesă de teatru în care momentele comice se împletesc cu cele tragice, într-o imagine artistică mai apropiată de realitățile vieții umane. Amestecul de tragic și comic nu este totuși o inovație. Înainte de epoca rigorilor literare clasiciste se scriau și *tragicomedii*, compuneri dramatice care se apropiau de tragedie prin desfășurarea gravă a acțiunii și a conflictului, iar de comedie, prin deznodămîntul fericit. În timpurile noastre, dramaturgul român Mihail Sorbul a folosit, pentru piesele sale *Patima roșie* și *Dezertorul*, denumirea de *comedie tragică*. La Mihail Sorbul, sinteza între cele două categorii se realizează după o altă formulă decît cea din tragicomedie : elementele comice se îmbină cu cele grave de-a lungul desfășurării acțiunii, dar deznodămîntul este tragic.

Exemplificări, în același sens, se pot face și cu speciile genului liric sau ale genului epic. Din punctul de vedere al complexității și al întrepătrunderilor de genuri și specii, o situație caracteristică o prezintă *epistola* sau *scrisoarea* (literară)

LLR, an IV, 1975, nr. 1, p. 15—18, nr. 2, p. 10—13

Scanned with OKEN Scanner

GENURI ȘI SPECII LITERARE (tablou sinoptic)

LIRIC

I. Creații populare
- *Doina* (de dor, de jale, de voinicie, de cătănie, de înstrăinare, de dragoste)
- *Cîntecul* (haiducesc, de leagăn, de lume)
- *Strigătura*
- *Bocetul*
- *Proverbul, zicătoarea*
- *Ritualul de muncă, obiceiuri, colinde*

II. Creații culte
- *Pastelul, Idila, Meditația, Elegia, Romanța (cîntecul), Oda, Imnul, Satira, Pamfletul, Epigrama*

EPIC

I. Creații populare
- *Balada* (cîntecul bătrînesc) : *istorică, pastorească, haiducească, familială*
- *Legenda*
- *Basmul*

II. Creații culte
- În versuri : *balada, legenda, fabula, poemul, epopeea*
- În proză : *basmul cult, schița, nuvela, romanul* (istoric, social, psihologic, politic, de aventuri, științifico-fantastic), *reportajul*

DRAMATIC

I. Creații populare
- *Vicleimul, irozii, jocul de măști și de păpuși*

II. Creații culte
- *Tragedia*
- *Comedia*
- *Drama*
- *Melodrama*
- *Farsa, vodevilul*

ORATORIC
- *Alocuțiunea*
- *Disertația*
- *Discursul* (politic, juridic, academic, solemn, ocazional)

EPISTOLAR
- *Epistola*
- *Amintirea*
- *Memorialul de călătorie*
- *Jurnalul*

Poezii cu formă fixă : *sonetul, rondelul, madrigalul, pantumul, glosa, gazelul*

BIBLIOGRAFIE

Dicționar de termeni literari (coordonator : Al. Săndulescu), București, Editura Academiei, 1976.
C. Fierescu, Gh. Ghiță, *Mic dicționar în terminologia literară*, ediție revăzută și adăugită, București, Editura Ion Creangă, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

ORIGINEA FOLCLORICĂ A UNOR SPECII DIN LITERATURA CULTĂ

NICOLAE CONSTANTINESCU

Raporturile strînse existente, încă de la începuturile ei, între literatura română cultă și folclorul național conferă acesteia o trăsătură definitorie, reținută ca atare de către cercetătorii cei mai avizați ai fenomenului cultural românesc — anume *caracterul popular*. „Importanța capitală a folclorului nostru [...] — arăta G. Călinescu — stă în aceea că literatura modernă, spre a nu pluti în vînt, s-a sprijinit pe el în lipsa unei lungi tradiții culte". Procesul complex al „influențelor" și „împrumuturilor", mai vizibil pe direcția de la literatura populară spre literatura „de autor", dar cunoscînd — în vremurile mai noi — și sensul invers, de la creația cultă spre folclor, a fost favorizat de coexistența îndelungată a celor două tipuri de cultură — numite de Lucian Blaga „minoră" și majoră" —, de existența — în forme încă vii, productive, viguroase — a creației populare în epocile moderne, pînă astăzi. De aceea se consideră chiar că actul receptării estetice a fenomenului literar românesc ar fi incomplet fără raportarea la această dimensiune a sa.

Studiul „influențelor folclorului" asupra literaturii culte s-a oprit cu precădere asupra a două nivele ale textului : tematic (motivic) și prozodic (versificație). În cele ce urmează ne propunem să punem în lumină — deși în unele cazuri aceasta ține de domeniul evidenței — sorgintea folclorică a unor *specii* din literatura română cultă.

Un prim exemplu îl constituie *balada*. Desemnînd la început — după cum atestă și numele, provenit din lat. *ballare*, „a dansa", prin fr. *ballade*, prov. *ballade*, „cîntec de joc, dans" — „un cîntec de joc sau melodie care acompania un dans", balada a devenit în literatura romanică medievală „o poezie *lirică* cu formă fixă", cultivată cu precădere în Franța, în secolele al XIV-lea — al XV-lea și chiar mai tîrziu. La anglo-saxoni, specia are un mai pronunțat caracter *epic*, fiind prezentă în repertoriile menestrelilor încă din sec. al XIV-lea. Ea a evoluat deci de la liric la epic, de la cîntec (dans) spre recitare, de la poezia medievală cu formă fixă la o poezie de tip romantic, „nordic", liberă de constrîngerile formale ale baladei lirice.

Ceea ce în mod curent este numit *baladă* acoperă, în folclorul românesc, *epica populară versificată* (și cîntată) — *cîntecul epic*. Termenul *baladă* era practic necunoscut creatorilor și interpreților tradiționali ai speciei, cărora le era (și le este) familiară denumirea de „cîntec bătrînesc". V. Alecsandri a introdus termenul romanic în chiar titlul primei sale culegeri de poezii populare românești : *Balade (cîntece bătrînești) adunate și îndreptate de...* (Partea I, 1852 ; II, 1853)

De la Alecsandri, în a cărui definiție se sublinia caracterul epic, narativ, al speciei („Baladele sînt mici poemuri asupra întîmplărilor istorice și asupra faptelor măreție"), termenul a fost folosit consecvent atît de către culegători (Al. M. Marienescu, *Balade culese și corese de...*, 1867 ; Miron Pompiliu, *Balade populare române. adunate de...*, 1870 etc.) ca și de către cercetători (N. Iorga, *Balada populară română. Originea și ciclurile ei*, 1910 ; D. Caracostea, *Balada poporană română*, curs univ., 1932—1933 ; Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, 3 vol., 1964 ; Gh. Vrabie, *Balada populară română*, 1966 etc.), deși în vremea din urmă se manifestă vizibil tendința de a distinge între *cîntecul epic eroic*, pe de o parte, și *balada familială* („domestică", „nuvelistică", „cîntec epico-liric"), pe de altă parte, termenul specializîndu-se deci pentru a desemna o secțiune clar delimitată tematic, structural, ca mod de execuție și ca răspîndire teritorială a epicii populare versificate.

Balada populară românească se aseamănă cu balada medievală romanică prin prezența obligatorie a melodiei și a acompaniamentului instrumental, iar cu balada „nordică" prin predominanța epicului. Folclorul românesc cunoaște nu mai puțin de 401 subiecte baladești, fiind unul dintre cele mai bogate din lume. Dintre acestea multe se situează, ca problematică și ca mod de expresie, la nivelul capodoperelor literaturii naționale, precum *Miorița, Meșterul Manole, Soarele și Luna, Mistriceanul* („Cîntecul șarpelui"), *Toma Alimoș, Corbea, Miu Copilul, Ghiță Cătănuță, Milea* („proba iubirii"), *Inelul și năframa* („logodnicii nefericiți") etc.

Deși impulsul pentru impunerea speciei în literatura cultă putea să vină și din afară, datorită prestigiului deosebit al unora dintre creatorii de balade din literatura universală (Fr. Villon, Cl. Marot, Th. de Banville, Bürger, Uhland, Schiller, V. Hugo etc.), cunoscuți direct sau prin traducerea lor de către scriitorii noștri, modelul propriu-zis al baladei culte românești trebuie căutat în epica populară versificată autohtonă. Tematica, atmosfera, imagistica multor balade culte se revendică tocmai din filonul folcloric național, poeme ca *Baba Cloanța* de V. Alecsandri și *Zburătorul* de I. Heliade Rădulescu fiind așezate la începuturile baladei culte românești. Specia a fost cultivată cu consecvență de către poeții români, de la Gh. Asachi (*Traian și Dochia*, 1840), I. Heliade Rădulescu (*Zburătorul*, 1844), V. Alecsandri (*Andrii Popa, Groza*, 1844), D. Bolintineanu (*Mama lui Ștefan cel Mare*, 1846) la M. Eminescu (*Strigoii*, 1876), G. Coșbuc (*Pașa Hassan*, 1896, *Moartea lui Gelu*, 1898), Al. Macedonski (*Noaptea de decemvrie*, 1902) ; de la T. Arghezi (*Pui de găi*, 1931, *Balada Unirii*, 1966), I. Barbu (*Riga Crypto și lapona Enigel*, 1924) și L. Blaga (*Balada fiului pierdut*, 1966) la cei mai de seamă poeți contemporani — Șt. Aug. Doinaș (*Mistrețul cu colți de argint*, 1945), N. Labiș (*Meșterul Manole*, 1956), Nichita Stănescu (*Foaie verde de albastru*, 1967), Marin Sorescu (*Bărbații*, 1965) etc. Alături de temele de inspirație istorică, națională, de motivele folclorice autohtone, sînt prezente și teme exotice, orientale (*San-Marina* de D. Bolintineanu, *El-Zorab* de G. Coșbuc, *Calul arabului* de Al. Macedonski) sau extrem vestice (*Buffalo Bill* de Radu Stanca, *Mică baladă despre Buffalo Bill* de V. Nicolescu) și aspecte din viața citadină (*Balada chiriașului grăbit* de G. Topîrceanu, *Rică, Hanny, Viana* de M. R. Paraschivescu).

Fără să-și constituie o retorică proprie, care să o delimiteze net de alte specii ale genului (poemul, de exemplu), balada cultă se caracte-

Scanned with OKEN Scanner

rizează prin narativitate, amploare, suflu epic, pregnanța personajelor, tonul declamator, ca și, uneori, prin mister, terifiant, fantastic.

Filiația popular-cult la nivelul speciilor poate fi încă mai bine ilustrată cu ajutorul *basmului*. Specie clar delimitată a epicii populare *în proză*, basmul se înfățișează ca o narațiune pluriepisodică, de mari dimensiuni, care povestește aventurile eroice și încercările grele prin care trece eroul, ajutat de ființe fantastice și de obiecte magice, pînă la apoteoza marcată prin înfrîngerea adversarilor, căsătoria și înscăunarea lui ca împărat. Două aspecte esențiale dau speciei o individualitate de necontestat : extraordinara „stabilitate" a schemei epice a basmului, „monotipia" acestuia și „stereotipia" sa, manifestată la nivelul formulelor inițiale, mediane, finale. Universalitatea temelor și motivelor, generalitatea schemei compoziționale, caracterul „formular" nu afectează în nici un fel specificul național al acestei categorii folclorice, basmul cult românesc avîndu-și integral rădăcinile în basmul popular românesc

Înainte de a evidenția cîteva dintre firele care leagă strîns basmele „de autor" de basmul popular autentic, să observăm că, între acestea, există o categorie de basme auzite de la povestitori populari în mediul lor tradițional, dar *repovestite* sau *reproduse* de către culegătorii lor și care poartă amprenta *stilului* acestora, precum cele culese de P. Ispirescu, I. Pop-Reteganul, Al. Vasiliu, G. Catană etc.

Basmul cult, datorat unor *scriitori* care s-au ilustrat și în alte domenii ale literaturii, se află la o bună distanță, stilistic mai ales, de prototipurile lui autentic populare și de versiunile sale de culegător. Basmele „de autor" nu sînt nici *repovestiri*, nici simple *prelucrări* ale unor basme populare, ci — păstrîndu-se aproape de „etimonul" lor popular — sînt creații originale, purtînd marca originalității creatoare a autorului lor. O dată făcută distincția între *culegătorii* de basme populare și *creatorii* de basme culte să notăm că unii dintre aceștia din urmă au respectat mai strict trăsăturile basmului folcloric (conflicte și personaje, schema epică, redactarea în proză, formulele), creațiile respective fiind totuși foarte personale prin nota stilistică definitorie a fiecăruia dintre ei : erudiția la Al. I. Odobescu în *Basmul cu Fata din piatră și cu Feciorul de împărat cel cu noroc la vînat*, romantismul la M. Eminescu în *Făt-Frumos din lacrimă*, moralismul la I. Slavici în *Zîna Zorilor* sau *Florița din codru*, duioșia la Barbu Ștefănescu Delavrancea în *Neghiniță* sau *Poveste*, umorul la I. L. Caragiale în *Kir Ianulea* sau în *Calul dracului* etc. Cea mai deplină asimilare a fondului folcloric s-a produs, desigur, în poveștile lui I. Creangă. Apropiindu-se, cel mai mult dintre toți contemporanii și continuatorii săi, de modelul autentic folcloric, Creangă se distanțează în chip decisiv de acesta printr-un spor de originalitate și de individualitate care interzic cu desăvîrșire parodia și pastișa.

Alți creatori păstrează, în parte, fondul basmului popular sau pornesc doar de la acesta, realizînd opere care depășesc limitele speciei, așa cum am circumscris-o mai înainte. Este vorba, pe de o parte, de basmele *versificate* (V. Alecsandri, *Înșiră-te, mărgărite ;* D. Bolintineanu, *Fata din dafin. N-aude, n-a vede, n-a greul pămîntului ;* M. Eminescu, *Călin nebunul, Fata-n grădina de aur ;* G. Coșbuc, *Fata craiului din cetini, Tulnic și Lioara)* sau de basmele dramatizate (uneori și în versuri) pe

Scanned with OKEN Scanner

de altă parte (*Sînziana și Pepelea* de V. Alecsandri, *Înșir-te, mărgărite* de V. Eftimiu etc.).

Un alt exemplu de trecere a unei specii folclorice în cîmpul literaturii culte îl oferă *doina* (și *cîntecul*). Specie reprezentativă, tipic românească, a liricii populare, doina se autodefinește („Doină, doină, *cîntec* dulce...") și este definită de către folcloriști mai mult pe baza componentei ei muzicale, singura prin care se poate face distincția între doină și cîntec sau alte specii ale liricii populare. Socotită, prin vechimea științific demonstrată, prin profunzimea și delicatețea sentimentelor exprimate, prin expresia artistică adusă uneori la perfecțiune, o specie emblematică a întregii spiritualități românești, doina a constituit modelul, sursa de inspirație a numeroase poezii lirice datorate celor mai de seamă poeți români, de la V. Alecsandri, a cărui *Doină* se păstrează, ca tonalitate, versificație și imagistică, în imediata vecinătate a cîntecului popular, la catilinara *Doină* eminesciană, la *Doina* lui G. Coșbuc, sinteză lirică a marilor teme ale doinei populare și de aici la doinele argheziene — *Doină din frunză, Doină pe fluier, Doină pe nai.*

Paralel cu doina, creatorii culți au cultivat și *cîntecul*, specie lirică în versuri pentru care, ca și în cazul baladei, se pot găsi modele în literatura universală. Dar, în mod cert, pentru poeții români modelul cel mai apropiat a fost acela al cîntecului popular românesc.

În literatura cultă, creațiile care poartă numele celor două specii folclorice nu prezintă, în absența componentei muzicale, acele trăsături formale care să le confere cu tărie calitatea de specie. Totuși, ecourile stilistice, vibrația lirică, tonul specific care le țin aproape de modelul lor folcloric dau producțiilor culte numite doină și cîntec o anume individualitate în ansamblul liricii de autor.

BIBLIOGRAFIE

Dicționar de termeni literari (coordonator Al. Săndulescu), București, Editura Academiei, 1976.

Antologia basmului cult. Antologie și prefață de Ioan Șerb. Text stabilit de Aurelia Rusu, București, E.P.L., 1968.

Zburătorul. Balade culte românești. Ediție îngrijită și introducere de Iordan Datcu, București, Edtiura Minerva („B.P.T."), 1973.

LLR, an XV, 1986, nr. 1, sub tipar

Scanned with OKEN Scanner

CUM REDACTĂM O LUCRARE DE LITERATURĂ

CLARA GEORGETA CHIOSA

Aflat în fața obligației de a expune în scris (sau chiar oral) o temă de literatură, în mod obișnuit elevul se întreabă *ce* și *cît* să spună pentru a satisface pe examinator (*cît* — mai ales cînd lucrarea face obiectul unei probe de concurs), rareori se întreabă însă *cum* să-și organizeze și să-și valorifice mai bine cunoștințele dobîndite de-a lungul anilor de școală.

Înainte de a intra în detaliile operațiilor prin care trece redactarea unei lucrări de acest fel, trebuie spus că performanțe nu se pot atinge decît printr-un îndelungat exercițiu, practicat atît în școală, cît și în afara școlii, printr-o muncă personală, independentă.

Studierea atentă a subiectului ne lămurește asupra cerințelor probei, ne îndreaptă asupra acelor cunoștințe la care va trebui să apelăm și ne indică și modul cum va trebui abordată tema.

Dacă perspectiva tratării subiectului devine clară, faza a doua constă din trecerea rapidă în revistă a cunoștințelor noastre despre subiect și din selectarea materialului pe care îl vom utiliza în tratare. Selecția presupune o foarte bună stăpînire a materiei, un discernămînt rezultat din maturitatea de gîndire și de apreciere a valorilor artistice, după cum mai înseamnă o viziune personale, de dorit chiar originală, a celui care redactează.

În această fază, de strîngere a materialului, există două pericole de care trebuie să ținem seama : primul — îngrămădirea de fapte, de date și judecăți, fără ierarhizare, fără relief —, al doilea — absența cunoștințelor, lipsa de idei, care duce la înșiruirea unor generalități fără valoare.

Pentru a evita expunerea dezlînată, informă, cît și pentru a forța rememorarea datelor necesare, se recomandă schițarea unui plan care să cuprindă liniile directoare ale lucrării și, în funcție de acestea, datele și argumentele prin care lucrarea va căpăta conținut și orientare.

Este bine să facem distincție între planul lucrării și ciorna pe care mulți elevi o practică. Dacă primul implică efort de judecată și putere de sinteză, răsplătite printr-o redactare ulterioară sigură, pentru că gîndirea e bine condusă, cea de-a doua răpește un timp prețios, fără alt rezultat decît poate absența unor ștersături, iar elaborarea lucrării nu cîștigă în calitate.

După ce planul a fost stabilit și au fost notate acele momente ale evoluției istorico-literare și/sau ale analizei care constituie treptele esențiale ale construcției expunerii, se trece la redactarea propriu-zisă. Redactarea se face pe părți mari : introducere, tratare și concluzii, și pe paragrafe.

Scanned with OKEN Scanner

O formulă indicată de a concepe introducerea este cea de descifrare a subiectului și de indicare a direcției pe care o va lua tratarea lui. În felul acesta, elevul dovedește de la început măsura în care stăpînește materia, atitudinea sa personală față de textul literar implicat în subiect. Totodată îi va fi mai ușor să-și formuleze concluziile, pe baza unor permise clare și, evident, a expunerii datelor și argumentelor din cuprinsul lucrării. Paragrafele cuprind idei, trepte ale raționamentului. Dacă planul dă ordinea generală a expunerii, fiecare idee, fiecare paragraf trebuie mai întîi gîndite și apoi formulate în scris. Simpla enunțare a ideii nu este însă suficientă, ea trebuie susținută cu fapte și aprecieri, cu comparații și judecăți, care să-i confirme valoarea. Nu e indicat să începem redactarea unui paragraf pînă cînd nu avem în minte întregul conținut, așa după cum nu e bine să începem să scriem o frază pînă nu o avem încheiată în gînd. Iar după ce am așternut pe hîrtie fraza sau șirul de fraze care constituie un paragraf, trebuie să recitim pentru a le asigura claritatea și corectitudinea, punctuația necesară și pentru a putea continua logic expunerea. Într-o lucrare de literatură, argumentele se sprijină adesea fie pe citate din opera scriitorilor, fie pe aprecieri emise de unii critici și istorici literari. Citatele din textele literare sau din critica literară trebuie alese cu grijă și folosite în mod judicios. O altă cerință este exactitatea citatului și indicarea precisă a operei și a numelui autorului. Așa cum orice idee nouă enunțată în lucrare trebuie precedată sau urmată de comentariu explicativ, tot așa și citatul vine ca un argument după emiterea unei aprecieri, a unei judecăți, sau este urmat de un asemenea comentariu, care să justifice utilitatea prezenței lui în expunere.

Concluziile — așa cum arată și termenul — formulează pe scurt rezultatele dezbaterii temei. Nu-și mai au locul aici idei noi, ci numai reluarea celor mai importante constatări asupra evoluției fenomenului literar, asupra valorii sau specificului creației unui scriitor.

Din cele arătate mai sus se poate deduce că, pe lîngă volumul și soliditatea cunoștințelor de specialitate, calitatea unei lucrări de literatură depinde de măsura în care elevul se pricepe să sesizeze legăturile dintre ele, știe să le coordoneze sistematic, în așa fel încît lucrarea să formeze un tot închegat în jurul unei problematici centrale — cea enunțată de subiect.

Bogăția și calitatea informației literare, sensibilitatea artistică, supleţea stilului sînt coeficienți hotărîtori pentru evaluarea lucrării.

LLR, an I, 1972, nr. 1, p. 11—13

Scanned with OKEN Scanner

COMENTARIUL LITERAR

VASILE POENARU

Exprimarea în scris (după anumite reguli ordonatoare și folosind un vocabular adecvat) a gîndurilor și a reacțiilor noastre afective după lectura unei opere literare poate lua forma unui comentariu literar. Acest tip de compunere se mai numește și altfel : *prezentarea* unei opere literare, *analiza literară* a unei opere etc. Cum însă *prezentarea* este un termen destul de imprecis și implică o atitudine obiectivă, oarecum rece și distantă față de opera literară în discuție, iar cuvîntul *analiză* sugerează că operațiunea de sinteză ar fi ignorată în cursul redactării textului (ceea ce este fals), termenul de *comentariu,* mai elastic și mai sugestiv, ni se pare a fi de preferat.

Elevul trebuie să știe de la bun început că există nenumărate modalități de organizare a unui comentariu. El însuși poate inventa sau a'căutui o „rețetă" proprie, cît mai adecvată gîndirii și personalității sale. Totodată însă este necesar să-i fie limpede că un comentariu nu se realizează prin simpla înșiruire a unor propoziții admirative sau descriptive. Ca și alte compuneri, comentariul literar trebuie să aibă o structură bine conturată, coerentă, clară, oglindind o gîndire critică articulată și ecoul operei în sensibilitatea elevului. Pentru trasarea unei căi proprii, este bine ca elevul să țină seama mai întîi de planul de lucru și de recomandările profesorului. Noi înșine vom încerca să oferim, în rîndurile de mai jos, cîteva sugestii, care însă nu trebuie în nici un caz considerate a fi singurele posibile.

Alcătuirea unui bun comentariu literar pornește în mod firesc de la citirea operei literare. O singură citire se dovedește însă insuficientă. Și, mai ales, prima citire nu se va face cu gîndul la comentariu. Ea va fi relaxată și va urmări receptarea artistică a textului, acea experiență individuală unitară — interferență între carte și personalitatea cititorului — pe care o dorește însuși autorul cărții. Încercarea de a lua notițe și a structura analiza încă de la prima lectură poate (desigur, nu avem aici în vedere cazul specialistului, al criticului literar) să ducă la o fragmentare sau la o frînare a experienței la care ne-am referit mai sus. Abia la a doua sau a treia lectură (se pot face mai multe ; în cazul analizării unei poezii, aceasta se va citi de mai multe ori și cel puțin o dată cu voce tare, pentru descifrarea efectului prozodic asupra întregului), elevul va pune pe hîrtie cîte o idee, va copia un fragment relevant sau altul pentru a-l cita și studia îndeaproape.

Contactul direct cu opera literară este mult mai important pentru scrierea comentariului decît recurgerea fără lectură la un studiu critic pe marginea ei. Lucrul acesta este ignorat adesea de elevi. Or,

Scanned with OKEN Scanner

textul unei bune compuneri nu va cuprinde pur și simplu ideile inteligente ale altora, ci va oglindi propria opinie, propria viziune și reacție a elevului. Desigur, fondul personal de idei se îmbogățește mult prin cunoașterea unor opinii autorizate, prin însușirea unei bune tehnici de lectură, printr-un îndelungat exercițiu al scrisului. Iar introducerea unui citat dintr-un text critic poate arunca o lumină revelatoare asupra uneia sau alteia dintre opiniile celui ce scrie compunerea. Dar dacă, din lipsă de timp, avem de ales între studierea operei și citirea unor pagini de critică, e obligatoriu să ne oprim la cea dintîi.

Cînd notele și extrasele vor fi gata, pasul următor îl reprezintă ordonarea acestora și alcătuirea unui plan de lucru. Chiar dacă planul nu va fi scris pe hîrtie în detaliu — cazul ideal —, trebuie schițat măcar în minte, pentru ca atunci cînd scriem să știm încotro ne îndreptăm, unde și de ce vom introduce cutare idee sau citat etc.

Orice plan se bazează pe două principii ușor de reținut : primul — compunerea noastră trebuie să aibă introducere, cuprins și încheiere — și al doilea — cuprinsul trebuie să rezulte în mod necesar din introducere și, printr-o serie de paragrafe legate între ele, să-l conducă pe cititor pas cu pas, de-a lungul unei argumentări articulate, către concluziile exprimate în încheiere. Cele două cerințe, deși obligatorii, dau o libertate foarte mare, permițînd o varietate infinită de detaliate planuri de idei.

Structura unui comentariu literar ar putea să arate astfel : în introducere vom arăta de ce anume ne ocupăm și care sînt motivele pentru care considerăm că opera literară în discuție are importanța ei în contextul mai larg al creației autorului. Tot aici sau în primul paragraf al cuprinsului prezentăm în cîteva cuvinte subiectul operei literare respective sau imaginea generală pe care ne-am format-o noi despre el. De exemplu, despre *Luceafărul* lui Mihai Eminescu vom spune că dezbate problematica destinului omului de geniu în societate printr-o complexă poveste de dragoste. Mai apoi, vom prezenta, succint, în trei-patru paragrafe, elementele esențiale ale conținutului. Dacă opera literară are o componentă epică, rezumăm întîmplările și introducem în cîteva cuvinte personajele ; dacă avem a face cu o poezie lirică, urmărim ideile, sugestiile, tablourile importante pentru înțelegerea reacției noastre în fața textului respectiv. Urmează apoi o generalizare care trebuie să rezulte în mod firesc din exercițiul analitic de mai înainte ; aceasta — un paragraf cît mai scurt — va exprima *mesajul central* sau *fundamental* al operei, adică motivarea profundă (așa cum ne-o imaginăm noi în calitate de cititori) a producerii acelei opere sau ce idei, principii ori convingeri morale sau filozofice l-au determinat pe autor să plăsmuiască lumea fictivă cu care noi tocmai am luat contact.

Pînă în acel moment ne vom fi ocupat de *ce* transmite opera ; vom începe apoi să arătăm *cum* transmite ea ideile discutate ; la ce arsenal de mijloace stilistice apelează autorul și, mai ales, ce funcție îi conferă el fiecăruia dintre acestea. Cînd ajungem în acest punct, trebuie să avem în vedere faptul că într-o operă literară legătura dintre formă și conținut este indisolubilă (disocierea celor două în cadrul comentariului fiind făcută numai din motive metodologice) și, de aceea, fiecare figură de compoziție sau de stil mai des întîlnită va fi privită prin prisma plusului pe care îl aduce ea la înțelegerea mesajului fundamental al creației. Această parte a comentariului este cea mai importantă și ei trebuie să-i

Scanned with OKEN Scanner

acordăm cea mai mare atenție și spațiul cel mai întins. Aici vom relua din altă perspectivă elementele esențiale de conținut, urmărind tot timpul relațiile dintre ele, semnificațiile lor profunde și particularizarea mesajului central la diversele nivele ale operei — de la arhitectura generală pînă la nivelul sintagmelor, al cuvintelor și, în cazul poeziilor, pînă la nivelul prozodic.

Analiza modului în care se realizează efectiv transmiterea mesajului central al operei ne va conduce la încheierea lucrării — alt moment de sinteză, în care facem o apreciere asupra forței de sugestie a întregului, asupra gradului în care scriitorul stăpînește mijloacele de expresie, asupra stilului etc.

În cursul lucrării noastre trebuie să avem tot timpul grijă de *claritatea*, *concizia*, *corectitudinea* și *coerența* propriului nostru stil; pentru că textul nostru va oglindi nu numai gradul de cunoaștere a operei literare, ci și imaginea propriei noastre individualități. Scriind, nu putem ascunde nici o fațetă a personalității noastre. Tocmai de aceea, scrisul este una dintre cele mai dificile — dar și mai frumoase — ocupații ale omului.

LLR, an XIV, 1985, nr. 4, p. 11—13

Scanned with OKEN Scanner

CARACTERIZAREA UNUI PERSONAJ

SILVIU ANGELESCU

În centrul operei literare, întotdeauna, este situat *omul* cu problemele, cu sentimentele, cu aspirațiile sau cu repulsiile sale care-i trasează un sistem al *valorilor* ce-i ordonează viața. Valorile, prin atitudinea diferită pe care omul o adoptă față de ele, explică și acea diversitate a umanității sugerată de opera literară prin intermediul *personajelor*. Construit astfel încît să filtreze într-un *tip* reprezentativ o anumită ipostază a umanului, personajul este un element fundamental al operei, un simbol ordonator al construcției epice, un factor cu ajutorul căruia este concretizat *conflictul*. Nici unul dintre actele personajului nu este gratuit, lipsit de semnificație. Mișcarea personajelor este consemnată de autor cu intenția de a semnala o natură conflictuală a vieții și, ca urmare, caracterul *dramatic* al existenței omenești. Înțelegerea operei literare, a mesajului pe care-l poartă, este, din acest motiv, condiționată de o corectă înțelegere a personajului, a rolului ordonator ce-i revine în cadrul construcției epice. Funcția îndeplinită de acest element al operei, la rîndul ei, ne obligă să recunoaștem mijloacele pe care autorul le folosește spre a-și caracteriza personajele.

A caracteriza pe cineva înseamnă a surprinde însușirile fundamentale ale persoanei observate prin :

— descrierea comportamentului, deci a actelor săvîrșite de cineva ;

— prezentarea modului cum vorbește ;

— dezvăluirea ideilor și sentimentelor ce-i oferă o identitate anumită, situîndu-l într-un raport semnificativ cu valorile lumii în care trăiește.

Urmărind cu atenție aceste manifestări ale personajului, de natură să-l singularizeze, îi putem înțelege *caracterul*, adică ansamblul trăsăturilor morale care ajung să definească modul de a fi al cuiva. Desigur că, formulate astfel, observațiile păstrează o valoare foarte generală și destul de abstractă, dar un exemplu ne va ajuta să le dăm un caracter mai concret. Și, dacă ne vom opri asupra unuia dintre romanele istorice pe care i le datorăm lui Mihail Sadoveanu, *Neamul Șoimărești lor*, vom constata că, pentru a înțelege conflictul surprins de autor, este nevoie să căutăm o relație între acesta și tipurile umane ilustrate de personaje.

Subiectul romanului este legat de prima domnie a lui Ștefan Tomșa, care, după ce înfrînge în luptă pe celălalt pretendent, din familia Movileștilor, ocupă tronul Moldovei. Se conturează astfel un prim conflict, *politic*, declanșat de luptele pentru tronul Moldovei. Con-

Scanned with OKEN Scanner

flictul politic trasează cadrul cel mai larg al întîmplărilor relatate de Sadoveanu și ne permite să remarcăm prezența unui tînăr luptător, din oastea lui Tomșa, Tudor Șoimaru, adevăratul erou al romanului. Dar conflictul politic al romanului este dublat printr-un conflict *social*, care-i opune pe răzeși, susținătorii lui Tomșa, marii boierimi, reprezentate de Stroie Orheianu, care sprijină partida Movileștilor. Motivul care explică transformarea conflictului politic într-un conflict social ține de atitudinea diferită a celor două partide — Tomșa și Movileștii — față de dreptul de proprietate a pămîntului : Tomșa le face dreptate răzeșilor, restituindu-le moșia răpită de Orheianu ; Movileștii, pentru a-l răsplăti pe Orheianu, credincios lor, amenință, venind la tron, să le răpească moșia. Evident că, în spatele acestor acte, aflăm principii politice diferite : partida Movileștilor se sprijină pe marea boierime, deținătoare a latifundiilor, Tomșa, în schimb, se sprijină pe răzeși, reprezentanți ai micii proprietăți rurale.

Dar și conflictul social, la rîndul lui, este complicat în roman printr-un conflict *erotic*, ce decurge din faptul că Tudor Șoimaru se îndrăgostește tocmai de fiica celui ce-i ucisese tatăl și le răpise răzeșilor din Șoimărești vechea lor moșie. În același timp, de Tudor se îndrăgostește o tînără din sat, Anița, ale cărei sentimente, manifestate cu discreție, sînt deosebit de statornice, spre deosebire de afecțiunea Magdei, subordonată intereselor și, din acest motiv, circumstanțială. Conflictul erotic, corelat cu cel social, este cauza conflictului *moral* pe care-l trăiește Tudor Șoimaru pe parcursul unei perioade tulburi, de criză sufletească și profund zbucium interior. Ademenit de chemarea *pasiunii* pentru Magda Orheianu, Tudor, în cele din urmă, își reprimă sentimentele și, ascultînd glasul *datoriei*, se alătură răzeșilor pe care-i conduce în luptă, apărîndu-le pămînturile și pedepsindu-l pe ucigașul tatălui său.

Am amintit cele patru nivele de organizare a conflictului — moral, erotic, social, politic — pentru că acestea, în cercuri tot mai largi, sugerează raportul personajului cu *valorile* ce ordonează viața, ilustrînd, totodată, o superioritate a valorilor *colective* asupra celor *individuale*. Comportamentul personajului ne lasă să înțelegem că, în universul moral al lumii sadoveniene, iubirea, valoare ce are sens numai pentru individul care trăiește experiența erotică, este cenzurată de un imperativ al *datoriei*. Datoria, numind obligația morală a individului de a respecta anumite norme de conduită, de a rămîne solidar cu grupul social cu care este unit prin legături de sînge, prin statut și interese, ne atrage atenția că individul, în *idealitatea* ființei lui, presupune contururi mai largi decît cele lăsate de aparența lui corporală. Caracterizarea unui personaj, din acest motiv, impune trecerea dincolo de suprafața lui vizibilă, spre a-i căuta dimensiunea ideală, ce se dezvăluie prin chiar actul participării sale la sistemul valorilor.

Pentru a afla *cine este*, *cum este*, *ce face* și *de ce face* anumite lucruri personajul — în cazul nostru, Tudor Șoimaru — trebuie să depășim stratul aparent al identității sale fizice, corporale, schițată, de regulă, într-un portret, și să-i căutăm identitatea morală, esența simbolică, ce-i sugerează dimensiunea ideală. Or, cum am spus, aceasta capătă consistență în *atitudinea* adoptată de personaj în diverse situații ce generează suita celor patru nivele ale conflictului. Pentru a răspunde la prima întrebare, *cine este* Tudor ?, este suficient să reamintim fap-

Scanned with OKEN Scanner

tele reținute de Sadoveanu pentru a contura personalitatea socială a eroului :

— Tudor Șoimaru este fiul unui răzeș, Ionașcu, ucis de boierul Stroie Orheianu pentru că s-a împotrivit atunci cînd, abuziv, a fost răpită moșia răzeșilor din Șoimărești. Căpitan în oastea lui Tomșa, prieten cu Simeon Bîrnovă și Cantemir-bei, Tudor este, prin educație și experiență de viață, un *luptător.*

Evitînd, deocamdată, întrebarea următoare, vom încerca să urmărim *ce face* personajul lui Sadoveanu :

— Salvează un bei tătar și o fată de boier răpită de cazaci, luptă alături de Tomșa pentru a-l menține pe tronul Moldovei și se îndrăgostește de Magda Orheianu atît de puternic încît comite și gesturi necugetate, uitîndu-și chiar datoria de a-și răzbuna părintele ucis de chiar tatăl iubitei sale. Umilit de Magda și de Stroie Orheianu, Tudor înțelege că relația sa cu fiica boierului nu era expresia unei adevărate iubiri. Intuind natura reală a raportului dintre el, fiul de răzeș, și familia Orheienilor, reprezentînd o altă secțiune a socialului, marea boierime, Tudor renunță la visul său de iubire și revine alături de cei cărora le aparținea și, apărîndu-și cauza, îl ucide pe Stroie Orheianu.

De ce face Tudor Șoimaru toate aceste lucruri ?

— Dacă înțelegem că gestul lui Tudor Șoimaru de a-l ucide pe Orheianu nu este expresia unei simple răzbunări, ci actul care pecetluiește reintegrarea sa într-o colectivitate ale cărei valori le redescoperă după o lungă înstrăinare — înțeleasă atît ca distanțare fizică, cît și ca îndepărtare afectivă, determinată de o pasiune înșelătoare — înseamnă că ajungem la esența simbolică a personajelor lui Sadoveanu, care nu prezintă simpli indivizi, ci *tipuri.* Tudor Șoimaru nu este *un răzeș,* ci *Răzeșul,* după cum Orheianu nu este *un boier,* ci *Boierul* etc.

Abia în acest moment ar fi potrivit să ne întrebăm : *cum este* Tudor Șoimaru ?

— Atributele sale — curajul, tenacitatea, pasiunea, lealitatea, cinstea, simțul dreptății etc. — definesc mai mult decît individul, ele sînt caracteristici morale ale *tipului.*

Am putea, în finalul acestor rînduri, să reținem o concluzie mai generală legată de faptul că există o funcție generică a personajului, aceea de a face sensibilă tensiunea dintre pornirile sau impulsurile vieții — cum ar fi pasiunea lui Tudor pentru Magda Orheianu — și un echilibru supraindividual al existenței umane, reglementat de sistemul valorilor ce imprimă o ordine și un sens vieții. Iregularitățile vieții, deciânșate de pasiuni prea puternice, trădează *slăbiciunea* ființei umane și constituie sursa unor conflicte cărora construcția epică le dezvăluie o surprinzătoare complexitate. Dar această complexitate, cum am văzut, nu este numai a *lumii,* a unei umanități nediferențiate, ci și a *individului,* ca exponent al umanității pe care o divizează, dezvăluind, în același timp, jocul unor forțe ce secționează umanitatea, îi subminează *unitatea,* pentru că deschid relații tensionate, conflictuale, generatoare ale *dramatismului.*

În felul acesta, personajul este caracterizat nu atît *prin sine,* cît prin relațiile cu lumea, cu valorile pe care le acceptă sau le refuză.

Scanned with OKEN Scanner

Actul opțiunii, apropierea sau îndepărtarea de *ceva*, îi împrumută personajului semnificația valorii la care aderă. Adeziunea este însă consecința unei *opțiuni* legate, în exemplul nostru, de un conflict moral de tipul datorie/pasiune, ce dezvăluie *esența dramatică a personajului* denunțată de *starea de criză* — perioada „tulbure" din viața lui Tudor. Conflictul erotic, cel social și cel politic dezvăluie o *esență dramatică a vieții*, urmărită pe fondul unor experiențe diferite — erotică, socială, politică — ce semnalează însă o aceeași vocație a individului de a se integra în lume printr-o *relație socială* : cuplul sau familia, clasa, statul. Relația socială, sugerînd o legătură profundă între *individ* și *umanitate*, ne previne că natura conflictuală a personajului decurge și dintr-o natură conflictuală a lumii, după cum natura conflictuală a lumii decurge și din natura conflictuală a individului.

LLR, an XV, 1986, nr. 1, sub tipar

Scanned with OKEN Scanner

MIORIȚA

NICOLAE CONSTANTINESCU

Așezată, pe bună dreptate, de G. Călinescu între miturile fundamentale ale poporului român, *Mioriţa* reprezintă, prin profunzimea ideilor și sentimentelor care o străbat și prin perfecțiunea expresiei poetice pe care o ating numeroase variante, o culme a creației noastre populare și un semn distinctiv al spiritualității românești în ansamblul ei.

Mioriţa-baladă, așa cum ne este ea mai bine cunoscută, a fost descoperită de Alecu Russo la Soveja, în Vrancea și a fost publicată de Vasile Alecsandri, mai întîi, în 1850, în ziarul „Bucovina", apoi în cea dintîi colecție de poezii populare tipărită la noi : *Balade (cîntece bătrînești) adunate și îndreptate de V. Alecsandri* (Partea I, 1852), fiind reprodusă ulterior în *Poezii populare ale românilor* (1866).

De la cea dintîi publicare a baladei pînă astăzi s-au cules și s-au tipărit peste 1000 de variante ale motivului, dintre care 930 se află grupate laolaltă într-un volum monumental intitulat *Mioriţa. Tipologie, circulație, geneză, texte* (1964), celelalte adăugîndu-se prin culegeri efectuate după această dată. Uriașul număr de variante culese și publicate pînă acum demonstrează vitalitatea extraordinară a acestei teme în folclorul românesc, permanența ei în conștiința creatorilor și iubitorilor de poezie, caracterul său amplu reprezentativ, variantele *Mioriței* acoperind practic întreg spațiul românesc, din Bucovina pînă în Banat și din Maramureș pînă în Dobrogea.

Mioriţa-baladă, așa cum se înfățișează ea în varianta Alecsandri, cea mai șlefuită, mai completă și mai densă dintre toate, prezintă, cu mijloacele cele mai simple, într-o formă cristalină, o întreagă filozofie a vieții și a morții, a eternelor întrebări legate de sensul existenței omului în lume.

În structura compozițională a baladei se pot distinge patru motive sau teme fundamentale, aflate într-o relație logică, decurgînd unul din altul și completîndu-se reciproc într-un întreg perfect articulat, într-o desăvîrșită construcție epico-lirică.

Cadrul epic inițial plasează, în *spațiul* „indefinit ondulat" al plaiului românesc, într-o atmosferă de calm și seninătate specifică începuturilor („Fe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai"), personajele : „Iată, vin în cale, / Se cobor la vale / Trei turme de miei / Cu trei ciobănei. / Unu-i moldovan, / Unu-i ungurean / Și unu-i vrîncean". Versurile de început fixează, într-un fel, și *timpul* desfășurării acțiunii :

e toamna, cînd turmele coborau „la vale", pentru iernat, într-o mișcare mereu repetată — primăvara spre munte, toamna spre șes și spre bălți —, numită *transhumanță*. Proveniența celor trei ciobani poate fi, eventual, și ea reținută pentru a argumenta caracterul reprezentativ al baladei, cei trei păstori venind din cele trei provincii „istorice" românești : Moldova, Transilvania („ungurean" înseamnă transilvănean, de peste munți) și Muntenia, dar numeroase alte variante nu le precizează originea ori se opresc asupra altor raporturi existente între ei (frați, veri, străini).

În aceste coordonate spațio-temporale doi dintre ciobani pun la cale omorîrea celui de al treilea. *Hotărîrea de omor* („Iar cel ungurean / Și cu cel vrîncean, / Mări, se vorbiră, / Ei se sfătuiră / Pe l-apus de soare / Ca să mi-l omoare / Pe cel moldovan...") este determinată, aici, de cauze economice, de invidia față de averile mai mari ale acestuia : „Că-i mai ortoman, / Ș-are oi mai multe, / Mîndre și cornute, / Și cai învățați, / Și cîni mai bărbați !", în timp ce în alte variante ele pot fi de altă natură.

Al doilea motiv constitutiv al cîntecului are în centrul său *mioara năzdrăvană ;* se remarcă, mai întîi, comportamentul „anormal" al animalului vorbitor, neliniștea, zbuciumul său cu puteri de prevestire („Iar cea Mioriță / Cu lîna plăviță / De trei zile-ncoace / Gura nu-i mai tace, / Iarba nu-i mai place"). Dialogul cu stăpînul său relevă reciprocitatea sentimentelor care unesc cele două personaje, comunicarea dintre animal și om — normală în limitele codului culturilor primitive, arhaice —, scoțînd în evidență comuniunea om-animal, ginga șia simțirii acestuia din urmă. Răspunzînd întrebării stăpînului său, neliniștit de tulburarea mioarei („Ori ești bolnăvioară, / Drăguță mioară ?"), oaia năzdrăvană îi aduce la cunoștință hotărîrea de omor luată de ortacii săi („Că l-apus de soare / Vreau să mi te-omoare / Baciul ungurean / Și cu cel vrîncean"), sugerîndu-i totodată să-și ia măsurile care se impun în asemenea împrejurări : „Drăguțule bace, / Dă-ți oile-ncoace / La negru zăvoi, / Că-i iarbă de noi / Și umbră de voi. / Stăpîne, stăpîne, / Îți cheamă și-un cîne, / Cel mai bărbătesc / Și cel mai frățesc...".

Desfășurarea de pînă acum a poemului are un pronunțat caracter *epic ;* accentul cade pe fapte, pe întîmplări : coborîrea oilor de la munte, hotărîrea ciobanilor, deconspirarea complotului, sfaturile de apărare ale oii năzdrăvane — de aici înainte ascultătorul (cititorul) așteptîndu-se la o confruntare aprigă între ciobanul amenințat cu moartea și cei care pregăteau în taină omorul. Dar tocmai în acest punct, creatorul popular — dînd dovada unei extraordinare intuiții artistice — convertește totul într-un emoționant monolog *liric*, prin care ciobănașul își exprimă ultimele dorințe înaintea morții (presupuse), formulîndu-și de fapt *testamentul*.

Partea cea mai amplă a baladei, în care se concentrează chiar sensul acesteia, testamentul ciobanului, cuprinde două secvențe relativ distincte, dar legate între ele prin obiectul unic al dorințelor tînărului cioban în eventualitatea morții apropiate ; împlinirea de către cei rămași a ceremonialului funebru, îngroparea și jelirea, „lumirea" după datină a mortului. Curios ar putea să pară, dintr-o anumită optică, faptul că tînărul păstor adresează, prin intermediul oiței năzdrăvane, rugămintea de a fi îngropat chiar virtualilor lui asasini : „Să spui lui vrîncean / Și lui ungurean / Ca să mă îngroape / Aice pe-aproape...".

Scanned with OKEN Scanner

În singurătatea muntelui, pe drumurile transhumanței, ciobanul mioritic face apel la singurele ființe omenești care i-ar fi fost în preajmă în momentul morții, cerîndu-le adversarilor săi să săvîrșească ceea ce se impune după normele vieții tradiționale. Dovedindu-și superioritatea asupra lor prin atitudinea lui de o superbă tărie și demnitate, el nu încetează a-i socoti oameni, capabili deci să se conformeze prescripțiilor morale ale societății omenești. *Locul și obiectele îngropării* dezvăluie o altă trăsătură a ciobanului mioritic, anume dragostea față de profesia sa. Îngroparea „în strunga de oi", „în dosul stînii", fără să contravină, pe cît se pare, unor practici rituale străvechi, vrea mai degrabă să sugereze tocmai atașamentul profund al tînărului cioban față de îndeletnicirea sa, dorința de a rămîne veșnic în mijlocul lucrurilor, ființelor și locurilor pe care le-a iubit cel mai mult. Prin dorința de a i se așeza la cap fluierul, instrument muzical tipic ciobăniei, se realizează un subtil transfer din lumea strict materială, fizică (strunga cu oi, stîna, cîinii) în lumea artei, a muzicii, cîntecul fluierelor („Fluieraș de fag, / Mult zice cu drag ! / Fluieraș de os, / Mult zice duios ! / Fluieraș de soc, / Mult zice cu foc !") întreținînd, de fapt, și după moarte, legătura păstorului cu turma de oi de la care așteaptă împlinirea altei îndatoriri rituale pe care, prin implicațiile ei strict sufletești, nu o mai putea solicita asasinilor săi ; este vorba despre jelirea sau bocirea mortului pe care o vor împlini oile : „Ș-oile s-or strînge, / Pe mine m-or plînge / Cu lacrimi de sînge !". Construit, cum s-a văzut, pe relația uman-natural, testamentul ciobanului conține în a doua sa parte alegoria moarte-nuntă, prezentarea morții ca pe un ceremonial nupțial fiind motivată, în cîntec, de dorința ciobanului de a ascunde oițelor adevărul asupra soartei sale, de a le proteja astfel („Iar tu de omor / Să nu le spui lor"), ceea ce aruncă, din nou, o lumină extrem de favorabilă asupra tînărului păstor, evidențiind — ca o trăsătură majoră a sufletului său — omenia. Prezentarea înmormîntării ca o nuntă a stîrnit cele mai aprinse controverse și episodul ar fi greu de interpretat în afara unei explicații etnologice, singura în stare să lumineze sursele acestei minunate alegorii : „Să le spui curat / Că m-am însurat / Cu-o mîndră crăiasă, / A lumii mireasă ; / Că la nunta mea / A căzut o stea ; / Soarele și luna / Mi-au ținut cununa. / Brazi și păltinași / I-am avut nuntași, / Preoți, munții mari, / Paseri, lăutari, / Păsărele mii, / Și stele făclii !". La originea alegoriei stă, cum s-a demonstrat fără putință de tăgadă (v. I. Mușlea, C. Brăiloiu), obiceiul, larg răspîndit, al desfășurării înmormîntării ca o nuntă în cazul morților tineri, necăsătoriți. Socotită ca un moment esențial în realizarea integrală a destinului omului pe pămînt, căsătoria reprezintă o etapă obligatorie în cursul existenței individului. Netrecerea acestui prag înseamnă, de fapt, neîmplinirea omului și afecta însuși procesul trecerii lui firești, după moarte, în lumea de dincolo. Singur, fără rude apropiate (legile aspre ale ciobăniei interziceau cu strictețe accesul femeilor la stînă) și fără prieteni, ciobanul mioritic imaginează singura soluție posibilă pentru împlinirea datinei : nunta cosmică. Personajele nelipsite din ceremonialul nunții (mireasa, nunii, preoții, lăutarii, nuntașii) și obiectele rituale tradiționale (cununa, lumînările) sînt figurate prin elemente ale cadrului natural, pămîntec (brazi, păltinași, munți, păsări) și cosmic (soarele, luna, stelele). Proiecția cosmică a actului ceremonial înlătură orice urmă de etnografism, singurul element care păstrează legătura între ritualul înmormîntării și ceremonia nunții cosmice fiind

Scanned with OKEN Scanner

referirea la o veche credință populară, după care la moartea unui om din cer cade o stea : „Că la nunta mea / A căzut o stea". Adresat oiței năzdrăvane sau, în colinde, chiar celor care „îi fac legea", cuprinzînd toate elementele amintite mai înainte (locul și obiectele îngropării, felul morții, nunta cosmică) sau numai pe unele dintre acestea, motivul testamentului nu lipsește din nici una dintre versiunile *Mioriței*, fiind, după părerea celor mai mulți cercetători, nucleul, cheia de boltă a întregii construcții, de înțelegerea lui corectă depinzînd în mare măsură înțelegerea adecvată a întregului cîntec.

Ultimul episod aduce în scenă pe *mama care își caută fiul*, combinînd două locuri comune de largă circulație în epica noastră versificată („maica bătrînă" și „portretul ciobănașului"), la care se adaugă, cu unele modificări de nuanță, ultima parte a testamentului. Dacă imaginea mamei este conturată din numai un epitet („bătrînă") și un detaliu vestimentar care evocă lumea oierilor („cu brîul de lînă"), portretul tînărului cioban este realizat printr-un cumul de epitete-metaforă („Mîndru cicbănel / Tras printr-un inel. / Feţișoara lui / Spuma laptelui ; / Mustețioara lui / Spicul grîului ; / Perișorul lui / Peana corbului ; / Ochișorii lui / Mura cîmpului !..."), care conturează un model de frumusețe bărbătească, o imagine arhetipală a tinereții, viguroasă și pură în același timp. Suficientă pentru a ascunde oilor (elemente ale naturii) adevărul asupra morții sale, alegoria ar fi fost înțeleasă cu ușurință de mamă (ființă umană, culturală) ; de aceea, într-un gest de o infinită delicatețe, ciobanul mioritic cere să i se ascundă măicuței semnele care i-ar fi vorbit prea direct despre moartea sa : „Iar la cea măicuță / Să nu-i spui, drăguță, / Că la nunta mea / A căzut o stea".

Astfel „povestită", balada pare să nu ridice prea mari probleme de interpretare ; ea se adresează în egală măsură inimii și minții ascultătorilor (și cititorilor) săi, afectului și intelectului, făcînd loc — după ultimul vers — meditației asupra sensului ei mai adînc, mai îndepărtat. Și la acest înțeles nu se poate ajunge decît privind *Miorița* ca întreg, nu numai în sensul considerării variantei la care ne-am referit ca o construcție perfect închegată, ale cărei părți se îmbină într-un tot armonios, echilibrat, ci și în sensul considerării tuturor variantelor ca un text unic, un cristal cu o mie de fețe.

Se știe, de altfel, că cele patru motive constitutive analizate mai sus, și chiar subansamble ale acestora, există independent, în diferite categorii folclorice, în alte balade sau colinde, în basme, legende, cîntece lirice. Luat izolat, fiecare dintre aceste motive este purtătorul unui sens particular, limitat ; numai asamblate în întregul care este *Miorița* ele converg către un înțeles superior, înalt filozofic. Aflat în centrul cîntecului, *testamentul* ciobanului conține răspunsul românesc la întrebarea tuturor oamenilor începuturilor privind misterul vieții și al morții. Departe de a fi înspăimîntat de perspectiva morții, privind-o — așa cum și este — ca pe un fenomen natural (chiar dacă aici este vorba de o moarte năpraznică, violentă, de o crimă care — atenție ! — nu a avut loc ; omorul în *Miorița* este ipotetic : *„Și de-o fi să mor..."*), ciobanul mioritic se gîndește la destinul lui și al celor apropiați (oile, mama) *în eventualitatea morții*. El este preocupat, în singurătatea muntelui, de împlinirea tuturor rînduielilor tradiționale pentru împlinirea lui ca om (nunta cosmică) și pentru a-și asigura prezența postumă în mediul pastoral care îi era atît de familiar.

Scanned with OKEN Scanner

Nu se degajă din *Miorița* noastră nici o urmă de pesimism, de acceptare fatalistă a morții, nici bucurie, exultare, „voluptate" a stingerii, cum au apreciat unii exegeți, ci atitudinea calmă, senină, fără spaime, a omului care — pus în fața unei situații limită — caută soluția salvării sale ca om, textul perpetuînd „amintirea gesturilor originare de apărare a vieții" (C. Brăiloiu). Sau, cum scrie D. Caracostea, „nu mistica morții, ci preamărirea vieții în formele ei creatoare, o preamărire chiar în actul morții, pulsează în istoria și estetica baladei românești în ce are ea unic".

Soluția ciobanului mioritic, de o superioară înțelepciune, sprijinită pe rosturile unei străvechi tradiții, poate fi interpretată, într-un sens mult mai larg, din care decurge caracterul emblematic, reprezentativ al acestei creații, ca „răspunsul cel mai eficace pe care ei [românii — *n.n.*] pot să-l dea destinului, cînd se arată, ca de atîtea ori, ostil și tragic" (Mircea Eliade). Prin acest răspuns, de o tulburătoare originalitate a gîndului și de o inegalabilă frumusețe a expresiei poetice, *Miorița*, zămislită pe plaiurile românești dintre Carpați, Dunăre și Mare, accede la universalitate.

LLR, an XV, 1986, nr. 1, sub tipar

Scanned with OKEN Scanner

Mihai Eminescu : MAI AM UN SINGUR DOR

STELA VINTILĂ

În timp ce poetul, bolnav, se afla la un sanatoriu la Viena, la 22 decembrie 1883 apar în editura librăriei Socec din București, sub îngrijirea lui Maiorescu, *Poeziile* lui Mihai Eminescu — „într-un splendid volum de 300 pagini, care face cea mai mare onoare artei tipografice" — după cum anunța ziarul *Românul* la „Știri d-ale zilei". În afara poeziilor publicate în *Convorbiri literare*, editorul includea în volum poezii inedite, ca : *Glossa, Trecut-au anii, Veneția, De-or trece anii* și altele, printre care se afla și poezia *Mai am un singur dor* (în patru variante).

Gîndul morții eliberatoare de toate dezamăgirile îndurate pare să-l fi obsedat un timp îndelungat pe poet, de vreme ce poezia *Mai am un singur dor* cunoaște patru variante : *De-oi adormi curînd, Nu voi mormînt bogat, Iar cînd voi fi pămînt* și *Dorința unui dac,* ultima datată de Perpessicius către sfîrșitul anului 1879.

„Dorul" poetului se exprimă într-o sinteză poetică a tot ce se cheamă natură eminesciană și cadru eminescian : liniștea serii, malul mării, apropierea codrului, pat din tinere ramuri, glas de toamnă sau de vînt, plîns de izvoare, sunet de talangă, teiul care să-și scuture pe mormînt floarea, luna și luceferii care să-l vegheze. Elementele terestre se împletesc în acest univers cu cele cosmice. Ele compun mediul intim atît de cunoscut poetului din copilărie și din peregrinările sale prin țară.

Cert este că toate elementele naturii eminesciene, inclusiv „marea", au populat întreaga sa operă atît înainte de apariția poeziei *Mai am un singur dor,* cît și după aceea, ele fiind cunoscute de poet atît direct, cît și din datele vastei sale culturi.

În *Spațiul mioritic* Lucian Blaga a explicat prezența metaforei „marea" în poezia eminesciană, pornind de la faptul că sufletului românesc îi corespunde un anumit orizont spațial determinat de unduirile deal și vale, denumit „spațiu mioritic". E drept, spune Lucian Blaga, că „structura orizontică ondulată nu e simbolizată în opera lui Eminescu prin imaginea plaiului, cît prin imaginea mării și a apei... Marea nu e pentru Eminescu un prilej de pierdere în infinit, cît un simbol al unduirii, un simbol al unui anume melancolic sentiment al destinului".

Indiferent de încărcătura semantică a imaginii „mării" în fiecare din cele patru variante, ele sînt „variațiunile melodice ale unuia și aceluiași cîntec — *Mai am un singur dor*" (Perpessicius).

Pînă să ajungă la forma finală din *Mai am un singur dor,* poetul și-a structurat ideile și efectele stilistice în aproape 40 de texte, care,

începînd din 1876, au condus la forma publicată de Maiorescu în 1883 în ediția princeps.

Anul 1870 corespunde cu anul morții mamei, astfel încît impresiile produse de înmormîntare au reînnoit și nostalgia față de iubita moartă în perioada adolescenței poetului, a cărei figură dăinuia în memoria sa. Primele versuri consemnează și prezența iubitei, iar versurile „Se scutură creanga / De-al toamnei rece vînt" dintr-o variantă sînt foarte apropiate de cel din *O, mamă :* „Se scutură salcîmii de toamnă și de vînt".

Începînd cu varianta *De-oi adormi* este prezentă ideea unei înmormîntări simple, fără pompa convențională.

Perfecțiunea variantei *Mai am un singur dor* poate fi remarcată chiar pornind de la titlu. Prezența cuvîntului *dor* are nu numai o valoare sonoră aparte, sugerînd o anume stare sufletească, dar și una ținînd de polisemia cuvîntului. Edgar Papu remarca : „Nimeni ca Eminescu n-a ilustrat cu atîta precizie a simțirii și a expresiei cele două însușiri (dulce, dureros), totodată opuse și contopite dorului. Funcțiunea sa dătătoare de echilibru nu rezultă dintr-o împlinire, ci din faptul de a abate și de a preschimba într-o stare suportabilă o criză acută. Tocmai prin această suprimare a unei vehemențe distructive în simțire, dorul este dulce. Dar prin faptul că nu atinge totuși o împlinire propriu-zisă, împlinire către care el încă aspiră și tînjește, el mai este și dureros. Atmosfera de împăcare, de seninătate care se desprinde din întreaga poezie izvorăște tocmai din titlu. Cuvîntul *dor* temperează sentimentul dramatic al dorinței de a muri. Efectul stilistic este în acord cu atitudinea omului din popor față de moarte. Numeroși culegători și comentatori de poezie populară s-au referit la prezența dorului în creația folclorică. Blaga denumea «dorul», «jalea», «urîtul» [...] «stări sufletești românești»". Poetul-filozof observă că „starea de dor e așa de particulară și așa de mult împletită din nuanțe, încît de ea țin pînă și vocala și consoanele însile ale cuvîntului *Dor*. Asemenea cuvinte nu înseamnă numai ceva, ci ele fac parte, prin chiar sonoritatea lor, din ceea ce ele înseamnă".

Un echilibru se degajă în toată poezia prin alternarea imaginii morții cu aceea a senzației de însingurare a poetului în mijlocul naturii, singura care-i poate alina durerile și îl poate înțelege. În prima strofă se întîlnesc perechile de cuvinte care echilibrează „dorul" poetului : pe de o parte moartea, iar pe de altă parte izolarea în natură. Efectul dramatic al dispariției totale prin moarte este diminuat : „mor" — „somn" ; „sicriu" — „pat".

Mai am un singur dor :
În liniștea serii
Să mă lăsați să mor
La marginea mării ;

Moartea este văzută ca o retragere în subconștient, într-un somn adînc și lin :

Să-mi fie somnul lin
Și codrul aproape,
Pe-ntinsele ape
Să am un cer senin.

Imaginea ritualului funebru prin punerea în sicriu este înlocuită de dorința de a i se „împleti" un „pat" / „Din tinere ramuri", imagine ce sugerează mai degrabă dorul de odihnă în natură. În acord cu această tonalitate calmă, poetul vrea ca bocetul, alt element al ritualului, în mod obișnuit zguduitor prin accentele sale dramatice, să fie înlocuit cu glasul frunzișului veșted, cu zgomotul izvoarelor, cu sunetul tălăngii, iar lacrimile să fie frunzele de tei „ce-și scutură creanga". Luna „atotștiutoarea" va înțelege dorul poetului :

Alunece luna
Prin vîrfuri lungi de brad.

O natură feerică atît de dragă poetului este dorită cu ardoarea sentimentului pe care poate să-l exprime numai „dorul".

Starea poetului în perioada cînd a scris această poezie este evidentă în strofa a treia :

Cum n-oi mai fi pribeag
De-atunci înainte,

Cuvîntul *pribeag* nu exprimă plăcerea din tinerețe de a hoinări, de a colinda împrejurimile locurilor natale, ci o stare acută a omului în plină maturitate care nu are o stabilitate socială. Retragerea în natura ocrotitoare îi va da posibilitatea să reînvie numai imaginile plăcute pe care le-a trăit în viață. Moartea e sugerată în ultimul vers, care exprimă contopirea ființei omenești cu pămîntul, dătător de viață : „Va geme de patimi / Al mării aspru cînt... / Ci eu voi fi pămînt / În singurătate-mi". Ca și în balada populară, moartea este o continuare a vieții în mijlocul unei ambianțe cunoscute. Regretul despărțirii de oameni, chiar dacă locul lor va fi luat de luceferi :

Luceferi, ce răsar
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prieteni,
O să-mi zîmbească iar.

este marcat de ultimele versuri : „Ci eu voi fi pămînt / În singurătate-mi". Pămîntul poate semnifica și neputința comunicării cu semenii, nu neapărat dispariția ființei umane.

Asistăm pe tot parcursul discursului poetic la o alternare între două moduri existențiale (viață și moarte).

Mai am un singur dor este o elegie. Ideea morții este prezentă din primele versuri, fiind însă atenuată nu numai de cuvîntul *dor*, ci și de întreaga seninătate și lumină care se degajă din poezie. Mai degrabă asistăm la o nostalgie pentru elementele campestre ale universului copilăriei fericite. Interogația eminesciană atît de cunoscută : „Unde ești, copilărie, cu pădurea ta cu tot ?", dobîndește accente grave în *Mai am un singur dor*.

Cercetătorii operei eminesciene au apreciat muzicalitatea poeziei. „Arta tehnică — scria cîndva Perpessicius — mi se pare că ține de canoanele artei melodice". Eminescu însuși, cu vastele-i cunoștințe de

teorie a versului și cu inegalatul său simț al [illegible], a notat ritmică din *Mai am un singur dor*.

Ibrăileanu a remarcat rimele rare sau „de lux" ale lui Emine[illegible]. Este important că astfel de rime surprinzătoare cuprind în ele cuvintele *dor / mor, serii / mării*.

În domeniul morfologiei, remarcăm prezența verbelor iotacizate: „*pătrunză* talanga"; apoi viitorul familiar sau popular: „Cum n-*oi* mai *fi* pribeag / M-*or troieni* cu drag".

Armonia din această poezie de maturitate rezultă nu din podoabele stilistice, ci din valorificarea cu o măiestrie inegalabilă a virtualităților estetice ale limbii române.

LLR, an XI, 1982, nr. 2, p. 23—26

Scanned with OKEN Scanner

George Coșbuc : VARA

VASILE POENARU

În poezia *Vara* descoperim o admirabilă sinteză a lirismului lui George Coșbuc. Temele lui predilecte, extazierea în fața naturii, idilizarea vieții cîmpenești, seninătatea orgolioasă în fața morții, cultul față de neamul său, față de strămoși, alcătuiesc în poezie un tot închegat. Inconfundabila lui tehnică de versificație oglindește în această poezie complexitatea conținutului, păstrîndu-și caracteristicile sale — strofe ample, construite savant, închegate printr-un sistem al rimelor foarte elaborat etc. Toate elementele se îmbină deplin într-o unitate care amintește, schimbînd ceea ce este de schimbat, poezii ca *Peste vîrfuri* de Mihai Eminescu.

Secretul acestei unități interne constă în aceea că toate temele amintite se coordonează în așa fel, încît ele capătă aceeași funcție : descrierea unui moment al verii care declanșează în sufletul poetului sentimentul sublimului, al echilibrului, al eternității în spațiu și timp.

Cele trei strofe de mare respirație (cîte 12 versuri fiecare) prezintă trei aspecte fundamentale ale lumii. Atitudinea poetului este contemplativă în primele două strofe. El urmărește întîi planul cosmic, pentru ca, în strofa următoare, să descopere măreția planului pămîntesc — cu specificul său, deloc minimalizat de apropierea tabloului ceresc. În cea de-a treia strofă, contemplația se transformă în meditație, pentru că obiectul de contemplat aparține aici planului ideatic ; dimensiunilor obiective ale naturii din primele două strofe li se adaugă în strofa finală dimensiunea subiectivă, spirituală, conferită naturii de interdependența dintre ea și comunitatea umană din care face parte poetul.

Opoziția dintre planul cosmic și cel teluric (terestru) se oglindește în poezie prin opoziția dintre *static* și *dinamic*. Pe fondul unei solemne seninătăți, al unei bucurii care învăluie întregul univers, spațiul ceresc apare fix, grav, etern, în timp ce spațiul teluric este polul opus — al jocului, al exuberanței plenare. Eternul este static, solemnitatea sa încremenește imensitatea spațiului și covîrșește infinitul timpului. Gravitatea cerească domină și influențează spațiul teluric :

„Și ca o taină călătoare,
Un nor cu muntele vecin
Plutea-ntr-acest imens senin
Și n-avea aripi să mai zboare !“

Prin contrast, efemerul, viața telurică, reprezintă o desfășurare plenară de energie. Bucuria vieții se exprimă prin cele mai variate forme ale ritmului, ale mișcării. Intensitatea acestei trăiri are aceeași înrîurire

asupra sensibilității poetului ca și sublimul cosmic al primei strofe. Legați prin nevăzutele fire ale dansului, *spicele, feciori și fete, miei albi, grauri suri* alcătuiesc o admirabilă unitate în diversitate, un simbol al celuilalt fel de infinit și eternitate, cel interior, propriu vieții, propriu spațiului pământesc.

Între cele două planuri există elemente care le asigură coeziunea, în ciuda opoziției fundamentale dintre ele. Unul dintre aceste elemente de legătură este Ceahlăul, văzut de poet ca o axă a lumii, „un uriaș" ale cărui înălțimi se pierd în profunzimile cerești, asigurînd în același timp stabilitate și echilibru pământului :

„Vedeam Ceahlăul la apus,
Departe-n zări albastre dus,
Un uriaș cu fruntea-n soare,
De pază țării noastre pus".

Alte elemente care asigură comunicarea dintre cele două spații sînt „Un nor cu muntele vecin" și văzduhul „plin de cîntece ciripitoare" ; norul și păsările sînt elemente cu dublu statut — ele aparțin în același timp ambelor lumi.

În final, poetul se îndepărtează de simplul peisaj și trece de la contemplativ și concret la confesiunea lirică mărturisind sentimentul unei profunde comuniuni cu natura :

„Cît de frumoasă te-ai gătit,
Naturo, tu ! Ca o virgină
Cu umblet drag, cu chip iubit !
Aș vrea să plîng de fericit,
Că simt suflarea ta divină,
Că pot să văd ce-ai plăsmuit !"

Deplinul acord între sufletul omenesc și frumusețea universală nu este numai o stare momentană, ea prelungindu-se dincolo de moartea fiecărui individ în parte. Ca și în *Miorița*, natura mijlocește individului uman integrarea în armonia, calmul, stabilitatea eternă a universului. Integrat în natură, sufletul uman însetat de perfecțiune își realizează aspirațiile, intrînd în armonie cu sine, cu strămoșii, cu universul întreg :

„Mi-e inima de lacrimi plină,
Că-n ea s-au îngropat mereu
Ai mei și-o să mă-ngrop și eu !
O mare e, dar mare lină —
Natură, în mormîntul meu
E totul cald, că e lumină !"

Aceste versuri respiră seninătatea superioară în fața morții a ciobanului din *Miorița.*

Sobrietatea și simplitatea formei sporesc măreția și profunzimea celor exprimate. Cea mai frecventă figură de stil este cea mai puțin pretențioasă — epitetul. Folosit cu zgîrcenie în prima strofă, unde impresionează simpla numire a elementelor masive, aparținătoare cosmosului, el este apoi, în strofa a doua, pus să creeze în fața ochilor noștri spectacolul diversității lumii pământene mereu în mișcare. Astfel, față de epitetele din *„sălbatică* splendoare", „un uriaș *cu fruntea-n*

soare", „Un nor *cu muntele vecin*", „*imens* senin", de natură să creeze imaginea infinitului prin dilatarea nesfîrșită a dimensiunilor, epitetele strofei a doua — din „privirile *de farmec bete*", „*vesel* cînt", „*blonde* plete", „*largul* lor vestmînt", „miei *albi*", „grauri *suri*" — fac să vibreze o altă coardă, mai apropiată sufletului uman, relevînd totodată varietatea formelor de existență de pe pămînt ; de asemenea, prin folosirea aici, alături de aceste epitete, a verbelor de mișcare se creează sentimentul că pămîntul este un caleidoscop în rotire neîntreruptă, arătînd mereu o altă imagine, compusă dintr-un număr infinit de elemente (a se observa aici și faptul că elementele numite în strofa a doua sînt colectivități, grupuri — *spicele, copilele, feciori și fete* cîntînd în *cor, miei, grauri* — un fapt care sporește efectul epitetelor amintite și al verbelor de mișcare). În strofa a treia însă, epitetele, în mod firesc, au o puternică coloratură afectivă, psihologică, pentru că exprimă reacția poetului față de cele văzute : „Cît de *frumoasă* te-ai gătit, / Naturo, tu !", „umblet *drag*", „chip *iubit*", „suflarea ta *divină*", „inima *de lacrimi plină*", „mare *lină*", „e totul *cald*"... Folosirea unui singur mijloc stilistic pentru producerea atîtor efecte diferite subliniază ideea centrală a poemului : unitatea universală dincolo de infinitele forme de manifestare ale naturii.

Cu o frecvență mult mai mică decît epitetul apare un alt procedeu des întîlnit în poezia lui Coșbuc, comparația. Există cîte o comparație în fiecare strofă : *„ca o taină călătoare* / Un nor... / Plutea..." ; „spicele jucau în vînt / *Ca-n horă* dup-un vesel cînt / *Copilele* cu blonde plete" și „te-ai gătit / Naturo, tu ! *Ca o virgină* / *Cu umblet drag, cu chip iubit*". Acestea corespund celor trei momente ale poemului : receptarea măreției cosmice — o *taină* ce stă gata să se dezvăluie, dar care dispare (fiind *călătoare*) din fața ochilor omului (pentru că omul nu e totdeauna pregătit s-o primească) ; *hora* neîntreruptă a vieții pămîntești ; și, în fine, revelarea *tainei*, prin participarea egală la *horă* a sufletului uman și a frumuseții lumii înconjurătoare : natura este o *fecioară* de care omul este veșnic îndrăgostit. Termenii de comparat sînt și ei semnificativi : *norul* (element ceresc), *spicele* (elemente telurice), *natura* (sinteza lor).

Ultima comparație, cea mai importantă, este totodată și o personificare (pentru că termenul cu care se compară denumește o ființă umană), implicîndu-se prin aceasta și ideea că în sinteza amintită (dintre ceresc și pămîntesc) intră și omul, socialul. Oare este întîmplător că forma de exprimare a sintezei între toate elementele universului este ea însăși o sinteză între mijloace stilistice diferite ? Evident, nu. Măiestria poetului își găsește aici o formă convingătoare de manifestare.

Metafora apare în două momente de mare importanță pentru mesaj. O dată cînd se caută liantul dintre planul ceresc și cel pămîntesc— liant descoperit în „Ceahlăul... / Un uriaș cu fruntea-n soare (...)", a doua oară cînd se descoperă liantul dintre entitatea cer—pămînt și sufletul uman ; acest liant este „inima" — „o mare" „de lacrimi plină", adică străduința și suferința umană îndreptate către căldură și lumină, către armonia absolută a lumii.

Poetul alege iambul, o structură ritmică în stare să se muleze pe o gamă extrem de variată de sentimente și idei. Astfel, poetului i se oferă încă o dată ocazia de a exemplifica descoperirea unității

în diversitate : solemnitatea (prima strofă), exuberanța (a doua strofă) și meditația gravă asupra condiției umane (a treia strofă) fuzionează perfect în țesătura delicată, dar solidă, a iambului. Pe deasupra, poetul știe, cînd este nevoie, să se îndepărteze de la schema abstractă a iambului în realizările lui concrete. Un singur exemplu. Schema ritmică a fiecărui vers din *Vara* este alcătuită din patru iambi (uneori cinci, al cincilea fiind însă incomplet) ; ne așteptăm deci de fiecare dată la patru accente, patru „bătăi". Iată însă că în primul vers al poeziei bătaia a doua se anulează, pentru că în primul rînd locul în care cade accentul în cuvînt (este vorba de cuvîntul *fără*) nu coincide cu piciorul metric (piciorul metric este accentuat pe a doua silabă, în timp ce cuvîntul *fără* poartă accentul pe prima), pe de altă parte avem a face cu o prepoziție care rămîne oricum neaccentuată în fluxul vorbirii. Urmarea este că silabele prepoziției *fără* se pronunță egal ca două silabe neaccentuate. De ce are nevoie poetul să amuțească a doua pulsație a versului ? Pentru a ne spune că el însuși este „amuțit' impresionat de frumusețea peisajului pe care tocmai îl contemplă. Poezia cuprinde mai multe „îndepărtări de la normă" de acest fel, pentru a se pune cît mai bine de acord ritmul poemului cu ceea ce are el de exprimat.

Cîteva cuvinte despre sistemul rimelor. Schema lui este pentru fiecare dintre cele trei strofe : *a b a a b a b c c b c b*, adică *aba*, *aba*, *bcc*, *bcb*, sugerînd parcă printr-un complex de relații ideea nenumăratelor fire care unesc între ele existențele particulare, creînd entitatea universală.

Toate acestea ne pun în fața unui text foarte bogat în semnificații și cu o expresie măiestrit închegată. Legătura foarte strînsă dintre formă și conținut contribuie, precum am văzut cînd am analizat mijloacele de realizare a poeziei, la întărirea convingerii că *Vara* este o capodoperă a creației lui Coșbuc.

LLR, an XI, 1982, nr. 4, p. 22—25

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Vlahuță : ȚARA. POPORUL

ELENA VLAD

Fragmentul cu titlul de mai sus din manualul pentru clasa a VIII-a face parte dintr-un gen de scrieri despre care se afirmă în mod obișnuit că se află la granița dintre știință și artă. Simplificînd lucrurile, din necesități didactice, afirmația de mai sus cuprinde un dublu înțeles : pe de o parte avem în vedere fondul de idei, pe de alta, mijloacele specifice utilizate de autor. Diferențele sau notele comune nu pot fi reduse, așadar, numai la aspectele de ordin stilistic (deși acestea din urmă sînt foarte importante [1]). Omul de știință nu numai că alege construcții sintactice simple și cuvinte cu sensuri cît mai precise, cu funcție de caracterizare fără echivoc a fenomenelor și proceselor descrise, ci gîndește în general *analitic*, făcînd o demonstrație metodică, cu argumente în sprijinul sau împotriva unor teorii, susținîndu-și ideile cu documente, cu rezultate ale unor experiențe sau investigații proprii, și în principiu admite ori își însușește puncte de vedere preexistente ca bază a cercetărilor sale. Dimpotrivă, scriitorul are o viziune *sintetică* asupra realității (obiective sau imaginate de el), pe care îndeobște o consideră și singura posibilă, deși universul imaginat de el este construit, după criterii mai mult personale. De pildă, el dilată sau comprimă spațiul și timpul ori recompune altfel datele existenței, după o logică particulară, neconformă (dacă nu chiar în opoziție) cu normele general admise, comune, și adesea încalcă ordinea naturală a evenimentelor. Să mai notăm că nu totdeauna o operă literară se singularizează prin limbaj, lipsa de „stil" („scuturarea podoabelor" sau adoptarea unui ton plat, cenușiu) fiind tot o dovadă de intenție artistică, așa cum observăm în unele creații din proza contemporană.

Ilustrînd un anume tip de reportaj, *Țara. Poporul* se deosebește atît de memorialele de călătorii ale predecesorilor (Grigore Alexandrescu, Dinicu Golescu, Vasile Alecsandri), cît și de cele ale urmașilor (dintre care unul, Geo Bogza, figurează în același manual cu *Dobrogea ! Dobrogea !*). Istoria elaborării *României pitorești* este într-un fel deosebită, întrucît ideea de a alcătui această operă aparține marelui cărturar Spiru Haret.

Desigur, Vlahuță nu și-a propus să scrie o lucrare teoretică, rodul documentării sale nefiind un inventar de informații revelatoare ; în fragmentul pe care îl comentăm „excursia de studii" nici nu-și face simțită prezența. Cu toate acestea, aparent, compoziția și mijloacele de exprimare sînt cele ale descrierii științifice. Expunerea este în genere

[1] Vezi în acest sens *Stiluri ale limbii române* de Nicoleta Tiugan, în *Limba și literatura română*, nr. 1, 1982, p. 16—18.

obiectivă, forța de invenție personală — abia perceptibilă. *Țara* și *poporul* trăiesc prin date de ordin istoric, geografic, urbanistic; frazele sînt simple, construite cu determinări puține; este folosită tehnica citatului, reproducîndu-se „cuvintele mîndre" ale lui Ștefan cel Mare dintr-un testament apocrif (neautentic)[2], o reflecție a lui Jules Michelet, versuri și expresii populare. Concură la crearea aceleiași impresii unele caracterizări adjectivale abstracte sau fără relief stilistic (*„vajnice* lupte"; popoare *mari"*; „și-au dat o moarte așa de *măreață* și de *tragică"*; „rîuri *frumoase, dătătoare de viață"*; „cărări *de argint"*; *„scunde și sărăcăcioase* chilii"), comparații împrumutate („Ca trestia ne-am îndoit sub vînt — dar nu ne-am rupt"), construcții retorice (*„scump* tuturor românilor, *scump* pentru frumusețile și bogățiile lui, *scump* pentru faptele măreței"), acestea fiind specifice și stilului istoric mai vechi (exemple concludente pot fi întîlnite la Bălcescu, dintre români, și la Edgar Quinet și Jules Michelet, dintre istoricii străini cu largă audiență la noi).

În același timp, observăm că incursiunea în trecut ori descrierile de natură nu constituie o lecție de istorie sau de geografie, ci reprezintă reflecții personale pornind de la teme cunoscute, cu rolul de a sensibiliza conștiința cititorului. Transferarea însușirilor omenești asupra lucrurilor neînsuflețite („pîraie *se despletesc"*; „dealurile *blînde"*; „cîmpia ... *tăcută"*; „ostrov *însetat"*; *„doarme* ... deșertul"; „Dîmbovița *se minunează"*), accentuarea și prin topică a cuvintelor cu încărcătură emoțională, unele expresii cu parfum arhaic (*„multe războaie* am avut"; *„multe nenorociri* ne-au călcat"; *„odihnească-se în pace* gloriosul Ștefan") sînt procedee specifice artei literare. Meșteșugul scriitorului se relevă cu deosebire în pasajul consacrat alcătuirii spirituale a românului. Asemenea concluziilor dintr-o expunere științifică, finalul fragmentului echivalează cu o formulă sintetică. Însă Vlahuță o face în felul lui. El reține ceea ce nu putem găsi într-un studiu etnografic sau folcloric; el nu demonstrează, dar reușește să ne convingă de adevărul intuiției că formele de relief, „soarta aprigă și zbuciumată" au modelat caracterul dîrz, neînfricat și demn al trăitorilor în aceste locuri.

LLR, an XI, 1982, nr. 3, p. 18—19

[2] Fragmentul prezintă asemănări cu discursul fictiv din *Descrierea cadrului al doilea din istoria Moldovii, înfățoșător pe Ștefan cel Mare cuvîntînd al său testament politicesc*, publicat de Gh. Asachi în broșură la 1834 și reluat de publicațiile vremii (*Spicuitorul moldoromân, Foaie pentru minte, inimă și literatură, Almanah de învățătură și petrecere* etc.). Se cunosc și alte producții de acest fel, printre care *Cuvînt de îngropare vechiului Ștefan VV, domnul Moldaviei, ce s-au numit mare pentru marele vrednicii și vețeții ale sale...*, atribuit de Mihail Kogălniceanu, redactorul *Arhivei românești*, lui Vartolomei Măzăreanu. Expresia *Domnul părinților voștri (noștri)* devenise un clișeu al discursurilor parlamentare în a doua jumătate a secolului trecut, satirizat ca atare de Iacob Negruzzi (*Vorbe parlamentare*).

Scanned with OKEN Scanner

G. Topîrceanu : RAPSODII DE TOAMNĂ

MIHAELA PLEȘA ANGHELESCU

1. Poezia a apărut în volumul *Balade vesele și triste*, constituind o operă reprezentativă pentru Topîrceanu. În această rapsodie regăsim efectele parodice și umoristice, dominante în lirica sa.

2. Ne aflăm în fața unui „poem lung", fapt mai puțin obișnuit pentru ambianța lirică a epocii, în care este preferat de obicei „genul concentrat" (spre pildă, lirica simbolistă sau poemele neotradiționaliste care continuă pastelul). Pentru Topîrceanu faptul nu este ieșit din comun : tiparul din *Rapsodii de toamnă* apare și în creații ca *Balada munților*, *Rapsodii de vară* etc.

Poezia cuprinde cinci tablouri care surprind diverse secvențe din viața naturii în apropierea venirii toamnei. Prima observație referitoare la text privește *mecanismul compozițional*, altfel spus principiile de alcătuire ale acestuia. O asemenea chestiune antrenează alta, și anume problema *coeziunii textului*, adică a unității sale ca întreg. Fiecare „tablou" este, la rîndul său, compus din mai multe secvențe. În prima strofă, de exemplu, apar două imagini ale naturii :

A trecut întîi o boare
Pe deasupra viilor,
Și-a furat de prin ponoare
Puful păpădiilor.

Acest mod de alcătuire a fiecărui tablou, des întîlnit pe parcursul poeziei, ne permite să vorbim despre secvență ca despre *unitatea compozițională minimală*. Exemplu de secvențe :

Lișițele-ncep să strige
Ca de mama focului.
Cocostîrci, pe catalige,
Vin la fața locului.

Între gîze, fără frică
Se re-ncep idilele.

Mai tîrziu, o coțofană
Fără ocupație
A adus o veste-n goană
Și-a făcut senzație.

Secvența este deci o imagine cu un anumit grad de independență (deoarece ea poate fi izolată de context), construită din două sau patru versuri și avînd un caracter relativ unitar. Pentru a forma un tot e

necesar ca între secvențe să existe relații care să asigure coeziunea fiecărui tablou și, în final, coeziunea textului în ansamblu.

Relațiile posibile dintre secvențe sînt de trei feluri : *(a)* relații de *independență :* secvența A poate să apară fără secvența B și invers : de pildă, secvența : „Lișițele-ncep să strige / Ca de mama focului“ este independentă de : „Cocostîrci pe catalige / Vin la fața locului“, pentru că nimic nu arată necesitatea ca prima să impună apariția celei de a doua sau invers ;

(b) relații de *dependență :* A depinde de B, dar nu și invers ; de exemplu, secvența : „Un lăstun în frac apare / Sus pe-un vîrf de trestie“ face dependentă de ea secvența : „Ca să ție-o cuvîntare / În această chestie“ ; într-adevăr, ultima nu poate apărea singură (dependența este aici de natură sintactică) ;

(c) relația de *interdependență :* A depinde de B și B depinde de A :

A trecut întîi o boare
Pe deasupra viilor,
Și-a furat de prin ponoare
Puful păpădiilor.

Acest criteriu al coerenței tablourilor implică un al doilea mecanism, al cărui rost este de a asigura tablourilor o anume coeziune. Mecanismul se bazează pe două principii : pe stilistica timpurilor verbale și pe procedeul gradației. Succesiunea timpurilor verbale este importantă pentru poem, căci ea exprimă apropierea progresivă a misteriosului personaj. Poezia debutează cu folosirea timpului perfect compus : „A trecut întîi o boare / /.../ Și-a furat de prin ponoare“ ... Timpul folosit în continuare este perfectul simplu : „Un salcîm privi-nspre munte“ ... Marea majoritate a celorlalte verbe sînt la timpul prezent. Apariția toamnei e subliniată prin utilizarea unei interjecții verbale care îl plasează pe cititor într-o strictă simultaneitate cu evenimentul descris : „Iat-o ! ... Sus în deal, la strungă / /.../ S-a invit pe culme Toamna“

Al doilea principiu constă în prezentarea graduală a panicii vietăților : de la simple zvonuri la discuții și, în cele din urmă, la o alarmă generală.

În ce constă relevanța acestor două mecanisme de coeziune textuală ne vom da seama analizînd natura lor. Coeziunea tablourilor este realizată pe baze lingvistice, mai precis sintactice și semantice. De exemplu, dependența celor două secvențe din strofa :

Un lăstun, în frac, apare
Sus pe-un vîrf de trestie
Ca să ție-o cuvîntare
În această chestie

decurge din dependența subordonatei finale față de propoziția regentă. Pe de altă parte, în cel de al treilea tablou, dependența secvențelor 2, 3, 4 (care sînt chiar strofele 2, 3 și 4) de secvența întîi este impusă de referirea la *flori :*

Florile-n grădini s-agită.
Peste straturi, dalia,
Ca o doamnă din elită,
Își îndreaptă talia.

Scanned with OKEN Scanner

Atît primul tip de coeziune, cît și cel de al doilea (coeziunea tablourilor) nu caracterizează forma discursului liric, ci, dimpotrivă, formele epicului și, desigur, formele discursului narativ. Deci observația principală pe care o putem desprinde de aici este următoarea : procedeele compoziționale utilizate de Topîrceanu îl situează la o distanță considerabilă de sfera poeziei lirice și, în special, de modurile lirice contemporane cu el.

Această observație prezintă interes din două puncte de vedere : al receptării poeziei sale și al situării lui Topîrceanu în cadrul poeziei românești.

În ceea ce privește receptarea operei sale de către marele public, relevarea naturii coeziunii textuale oferă o parțială explicație a popularității sale. Un poem care face uz de procedee compoziționale adecvate prozei narative este mult mai deschis cititorului mediu de poezie decît un poem în care coeziunea se realizează la nivelul unor imperceptibile (aproape) mecanisme morfologice, cum e cazul cu elegia *Mai am un singur dor*, de pildă. „Narativitatea" poemelor lui Topîrceanu este o explicație a faptului că e socotit un poet accesibil.

Cît despre ascendența artistică, Topîrceanu recurge formal la modelul baladei istorice a lui Bolintineanu sau Alecsandri, al *Cîntecelor de vitejie* ale lui Coșbuc. Observația privește desigur mecanismele compoziționale, și nu temele poeziilor.

Există însă o justificare a adoptării principiilor de compoziție respective și ea se descoperă din titlul poeziei. Aceasta este o *rapsodie*, adică un cîntec epic vorbind despre fapte și evenimente exemplare. Aici intervine originalitatea lui Topîrceanu, care modifică datele clasice ale unei specii artistice. Originalitatea constă în parodierea modelului și vom urmări modul în care acesta este „compromis".

Ceea ce este caracteristic în producerea efectului parodic sînt următoarele două elemente :

(a) perspectiva comunitar-umană asupra naturii ;

(b) mozaicul limbajului.

Natura, ca temă de inspirație lirică, este de obicei caracterizată prin măreție și infinitate. Dar Topîrceanu o organizează după regulile societății și operează astfel o reducție a infinitului la finit. Pentru a realiza aceasta, el îi atribuie capacitatea de *comunicare*, de *reacție afectivă* și *structuri comunitare*, în locul izolării individuale. Comunicarea recurge la patru forme principale : *vestea* sau *zvonul* (coțofana, cioara, plopii, răsurile), *discursul* (lăstunul), *discuția familiară* (petuniile, molia, buruienile) și *bîrfa* (mătrăguna cu brusturele).

Reacția afectivă se materializează în *senzație* (curiozitate superficială legată de un eveniment cu semnificații trecătoare), *insultă*, *idilă* și *panică*. Iar structurile comunitare sînt *Siguranța*, *poliția*, *adunarea politică* și, desigur, *căsătoria*.

Cum este această comunitate se poate vedea cu maximă precizie : ea este de tip *citadin* : este sensibilă la senzație, exprimîndu-se zgomotos și plebeu în adunări politice, e promptă în reacții afective — panică, alarmă —, marile convulsii citadine făcînd necesară intervenția Siguranței.

Această atitudine este susținută și prin mozaicul limbajului. Frecvența înaltă a neologismului, care nu întîmplător este neologismul jurnalistic (*ocupație*, *senzație*, *panică*, *stranie*, *chestie*, *constituție* etc.), se îmbină cu expresia colocvială, cu clișeul sau cu vorbirea directă : *cică*,

mama focului, fața locului, „Ce ne facem, fetelor?", „Uf! ce lume, soro dragă!"

Efectul obținut de Topîrceanu este prin urmare și mai puternic, reducția e încă mai severă: natura infinită nu e redusă la un model oarecare al finitului, ci la acel model care are ca principale trăsături efemerul și superficialitatea. Ne găsim astfel în preajma uneia dintre cele mai radicale demitizări ale naturii ca temă lirică.

În concluzie, valoarea poeziei lui Topîrceanu rezultă din tensiunea dintre mecanisme compoziționale inadecvate genului liric și din compromiterea lor prin limbaj și reducție tipologică — (infinit — finit, natură — societate, natură — oraș).

LLR, an XIV, 1985, nr. 4, p. 28—31

Scanned with OKEN Scanner

Octavian Goga : **PLUGARII**

ION DODU BĂLAN

Poezia *Plugarii* a apărut în revista *Luceafărul* din 1 ianuarie 1905, în numărul consacrat pictorului Nicolae Grigorescu. Cînd a scris-o, Goga era student la Berlin, de unde o expediază la cererea redacției. Amănuntul de istorie literară nu trebuie ignorat, căci ni se pare a avea o semnificație deosebită, cu implicații indiscutabile în poezia lui Goga. El socotea pînzele lui Nicolae Grigorescu „o poveste a neamului plină de podoabe și de farmec rustic, o bucolică stropită cu bucurie si cu raze de soare". „Toate înfățișările vieții de la țară se oglindesc pe aceste pînze", afirma el într-un articol închinat lui Nicolae Grigorescu. Din revistă, poezia a fost reprodusă, cu cîteva modificări de ordin fonetic și lexical, în volumul *Poezii* din 1905.

După o solemnă *Rugăciune* [1], echivalentă cu crezul poetic al lui Octavian Goga, urmează, în primul său volum de *Poezii*, *Plugarii*, care, împreună cu *Oltul*, *Noi*, *Clăcașii*, *La noi*, realizează, precum în pînzele bătrînului Brueghel, imense scene de fundal, desfășurate pe toată întinderea spațiului și timpului nostru istoric, asigurînd o anume grandoare tragică episoadelor și figurilor din prim-plan, din poezii ca : *Apostolul*, *Dascălul*, *Dăscălița*, *Un om*, *Bătrînii*, *La groapa lui Lae*, *Lăutarul*, *Cosașul* etc.

Plugarii se înscrie în preocuparea lui Goga de a înfăptui o monografie lirică a satului transilvănean, văzut ca o colectivitate tragică, solidară în fața aceluiași destin istoric, ca un simbol al statorniciei pe plaiurile strămoșești, al vredniciei și al valorilor noastre spirituale, ca o citadelă a rezistenței împotriva tuturor vicisitudinilor unei istorii vitrege.

Poezia, concepută ca un imn prin care se realizează un portret general al țărănimii ardelene, e structurată în 8 strofe de cîte 8 versuri iambice. *Octava* — strofă în 8 versuri — este combinația strofică predominantă în lirica lui Goga din primele volume.

Discursul liric se desfășoară sub forma unei intime și admirative *adresări*, cuvîntul cu frecvența cea mai mare, prezent în fiecare strofă, fiind cuvîntul *voi*, în toate ipostazele lui morfologice.

Cu aceste structuri prozodice, poezia lui Goga încheagă într-un limbaj artistic solemn, cu o tentă arhaică și regională (*strună* = „coardă", fire = „natură", *urziți* = „făcuți", *milostivă* = „darnică, generoasă", *crai* = „regi" etc.), un portret colectiv, generalizant, al truditorului pămîntului, denumit în limba română : *țăran*, *agricultor*,

[1] Vezi analiza lui Ion Vasile Șerban la această poezie, în *Limbă și literatură pentru elevi*, vol. III, 1973, p. 19—24.

plugar, sătean, termeni din care Goga a ales *plugar*, în funcție de imaginea-cheie din poezia sa, care este *plugul, aratul :*

În coapsa grăitoarei mirişti
Devreme *plugul* vostru *ară* ;
. . . . . .
Blînd tainele vi le desface
Din sînu-i milostiva *glie*,
. . . . . .
Purtaţi cu braţele-amîndouă
A muncii rodnică povară,
Sub strălucirea-nlăcrimată
A dimineţilor de vară.
. . . . . .
Cînd doarme *plugul* pe rotile,
În pacea serilor de toamnă,
La voi coboară Cosînzeana,
A visurilor voastre doamnă.

În viziunea lui Goga, *plugarii* sînt fundamentul edificiului nostru naţional ; un refugiu al intelectualităţii româneşti în vremuri de restriştе :

La voi aleargă totdeauna
Truditu-mi suflet să se-nchine ;

un izvor nesecat de forţe spirituale, de misterioase energii sufleteşti, din care ne alimentăm idealurile şi nădejdile de mai bine. Ei sînt sursă şi pavăză a încrederii în propriul nostru destin istoric. Ei sînt, în viziunea lui Goga, martirii marilor suferinţe :

Fraţi buni ai frunzelor din codru,
Copii ai mîndrei bolţi albastre,
Sfinţiţi cu roua suferinţei
Ţărîna plaiurilor noastre !

Viziunea aceasta nu e întîmplătoare. Goga o mărturiseşte răspicat : „Eu am văzut în ţăran un om chinuit al pămîntului ; n-am putut să-l văd în acea atmosferă în care l-a văzut Alecsandri în pastelurile sale şi nici n-am putut să-l văd încadrat în acea lumină şi veselie a lui Coşbuc". De aici zbuciumul, durerea, jalea, lacrima, povara apăsătoare, chinul, munca trudnică, vitregia amară, starea de revoltă din poezia sa :

Al meu e cîntul ce-n pustie
Neputincioasa jale-şi plînge.
Ci-n pacea obidirii voastre,
Ca-ntr-un întins adînc de mare,
Trăieşte-nfricoşatul vifor
Al vremilor răzbunătoare.

Ca majoritatea poeziilor sale, şi *Plugarii* e construită pe o discretă antiteză. La început — jalea, suferinţa provocată de oprimare, exploatare şi de vitregia istoriei, răbdarea mocnită ; la sfîrşit — ameninţarea, răzbunarea în numele unei dreptăţi imanente, protestul şi revolta care se anunţă ca o salvare. Iată de ce poezia lui Goga e un fel de „elegie eroică", un mesager al marilor speranţe naţionale :

Scanned with OKEN Scanner

Din casa voastră, unde-n umbră
Plîng doinele și rîde hora,
Va străluci odată vremii
Norocul nostru,-al tuturora.

Ca în poezia populară și în proverb *(Codru-i frate cu românul)* plugarii sînt frați cu codrul și *una* cu natura patriei ; între ei și natura patriei e o perfectă osmoză. Cerul țării le-a împrumutat ochilor lor „cea mai curată rază", le-a dat „suflet să tresară / Și inimă să se-nfioare, / De glasul frunzelor din codru, / De șopot tainic de izvoare". Un fantastic sistem de corespondențe, o comuniune organică se stabilește între *plugar* și natură :

E primăvară pe cîmpie
Și-n ochiul vostru-i primăvară.

De aceea, ca în eminesciana *Scrisoarea III,* poetul sugerează alianța adîncă dintre *plugari* și natura patriei :

Căci toată floarea vă cunoaște
Și toată frunza ei vă știe.

Trebuie remarcată tonalitatea elegiacă, muzicalitatea și extraordinara plasticitate a poeziei, realizată, mai cu seamă, cu ajutorul personificării („doarme plugul pe rotile", „plîng doinele și rîde hora"), al epitetelor neobișnuite, de obicei antepuse („truditu-mi suflet", „milostiva glie").

LLR, an XII, 1983, nr. 2, p. 18—19

Scanned with OKEN Scanner

Vasile Voiculescu : IMN MUNCII

LIVIU GRĂSOIU

Poezia *Imn muncii* a fost inclusă de Vasile Voiculescu în volumul *Pîrgă*, din 1921, al treilea volum apărut sub semnătura sa, după *Poezii* (1916) și *Din țara zimbrului* (1918).

Volumul *Pîrgă* a impus un peisagist de o rară originalitate, descrierile lui Voiculescu remarcîndu-se prin forță, culoare, mișcare și tensiune. Au rămas antologice poeziile : *Lacul zînelor, Peisaj marin, Amurgul, Vînătoare veche, Răsărit de lună, Nucul, Seara, Bucegii, Nori de vară,* ce atestă virtuțile de peisagist ale lui V. Voiculescu. În acest volum sînt cuprinse și cîteva poeme de răscolitoare durere românească, în urma rușinoasei păci de la Buftea, ceea ce întregește caracterul profund patriotic al poeziei sale. Mai cunoscute și mai realizate artistic ni se par *Steagul, Orfanii țării* și *Din zile de durere*. Sentimentul dominant, în asemenea poeme, este unul tonic, de încredere în destinul poporului, în viitorul pe care, uniți, românii și-l pot făuri. În această direcție se înscriu și versurile intitulate *Imn muncii,* scrise în febra împlinirilor naționale, atunci cînd idealul de veacuri — Marea Unire — fusese realizat.

Voiculescu se alătura încă o dată — așa cum o făcuse și în 1918 — elanurilor generale, vocilor și faptelor care înscriau o pagină nouă în istoria patriei. Asemenea momente, cruciale pentru un creator, și-au găsit deci în V. Voiculescu un interpret și un profet totodată, care s-a adresat tuturor pentru a izgoni inerțiile, oboseala, scepticismul.

— *Imn muncii* dezvăluie un romantic vizionar, un pasionat al bătăliei pentru a construi, un poet mesianic, care nu s-a desprins încă total de unele influențe ale liricii anterioare, cea mai pregnantă fiind aceea a lui Al. Vlahuță. Răzbate însă ceva și din vitalismul lui Macedonski ori — în plan formal — din experiențele moderniștilor începutului de secol, aceia care, voind să sublinieze o idee, un cuvînt, îl scriau cu majuscule. —

> Din slăvi în slăvi răsună zvîcnirile cadenței,
> Întreaga Lume este un vast Atelier
> În care munca,-ntîiul Născut al Providenței,
> Cu brațu-i stăpînește peste Pămînt și Cer.

De fapt și unii poeți contemporani recurg la astfel de mijloace.

Poemul este retoric, autorul adresîndu-se direct mulțimilor, în bună tradiție romantic-hugoliană sau, ca să rămînem pe teren românesc, pașoptistă :

Viteji ostași ai Muncii, un glas obștesc ne cheamă
La luptă cu Ruine atotcotropitoare,
Căci Munca-i Vitejia supremă, fără seamă,
Și arma ei nenvinsă-i Unealta creatoare.

De remarcat că poetul nu se detașează, nu vorbește doar în numele său, ci face corp comun cu milioanele de făuritori ai civilizației materiale care trebuie — spune poetul — să asculte nu de îndemnurile lui, ci de ale vieții înseși :

Viața însăși cere, la toți ne dă poruncă,
Stăruitoare-ndemnuri spre largă hărnicie.

Răsplata este imensă și poetul o numește :

Porniți fără de preget, copiii mei, la muncă,
Vă dau spre cucerire a mea împărăție.

Împărăția vieții, ideal nu poetic, ci pragmatic în sensul deplin. Simțind parcă îndepărtarea de sferele specifice artei, autorul insistă, descompune îndemnul, explicitîndu-l :

De n-ar pica sudoarea pe glii, n-ar crește grîul,
Căci stropii rodnici rana pămîntului sărută.

Pledoaria pentru muncă se face aproape didactic, într-un limbaj patetic pe care, mai tîrziu, V. Voiculescu l-a părăsit, ajungînd la expresia cristalină, sintetică :

Și-n mîna care ține ciocanul cu putere
Își bate pururi pulsul o inimă de frate,
Ce crede și iubește și suferă... în tăcere.
Ciocanul o ascultă supus și-n ritmu-i bate.

Accentul se mută acum, autorul îndreptîndu-și gîndul și atenția spre anonimii care trudesc neștiuți, simbolizînd prin truda lor eternă, repetată, însăși ridicarea pe o altă treaptă a civilizației omenești. Poetul generalizează, apropiindu-se de unele idei eminesciene (preluate, ulterior, de versificatorii de la revista *Contemporanul*) :

De cade fără milă izbindu-și nicovala,
El vrea să făurească un dor și-o năzuință...
Prin el voința noastră își gîlgîie năvala,
Și el e buzduganul zvîrlit spre biruință.

Elogiu, așadar, adus forței colective, aceea prin care se edifică totul. După o imagine generalizatoare, poetul revine la tonul mobilizator, agitatoric :

De lași din mînă tesla, ea zace-n tină, moartă.
Apuc-o, duh din duhu-ți pe loc o-nsuflețește ;
Unealta e sfințită de gîndul care-o poartă
Și-i binecuvîntată atîta cît clădește.

Voiculescu se reîntoarce la abstract, instinctul artistic îndemnîndu-l la echilibrarea poemului, la ruperea discursivității exagerate, căci un îndemn patetic după alt îndemn patetic ar fi sfîrșit prin uciderea sigură a versurilor, însă asistăm la o relansare interesantă, la un punct de declanșare a tonului agitatoric :

Trec veacurile-n spulber și anii pier în spume...
La țărmul Muncii numai stă Omul și-ancorează,
Căci cea mai veche Taină și Lege de pe lume
E munca ce urzește, înalță și creează.

Viziunea finală este grandioasă, omul ce se înnobilează prin muncă devenind stăpînul universului :

Ca pe-un copil ea crește pe Om și îl alintă,
Îl cîntă și trudește, nentrerupîndu-și mersul
Și, fără să se-ndoaie, purtîndu-l către țintă,
Pe umerii atletici ea duce Universul.

Avem de-a face, prin urmare, cu un imn. Construcția și tonul sînt impuse de respectiva specie lirică. De aici retorismul, respirația largă a versurilor, cadența gravă, impunătoare a ritmului ales. Iambul redă aici, poate și grație cezurii din a doua treime a versului, căderea neîntreruptă a ciocanului pe nicovală, amintită de altfel de poet.

Surprinzătoare este simplitatea deplină a expunerii lirice, autorul neapelînd la nici un fel de artificiu, figurile de stil fiind atît de rare și necăutate, încît ți se pare, la un moment dat, că ai ieșit din limitele poeziei spre a intra în acelea ale oratoriei. Teamă nejustificată, deoarece atributele versului agitatoric sînt tocmai acestea : exprimarea directă, pe înțelesul oricui, în formă deci de maximă accesibilitate, a mesajului. Întreaga evoluție a poeziei noastre o confirmă.

LLR, an VIII, 1979, nr. 1, p. 25—27

Scanned with OKEN Scanner

Zaharia Stancu : PATRIA

VALERIA MIHAI ȘTEFAN

După volumul de debut *Poeme simple* (1927), de inspirație rurală, „bucolică", tradiționalistă, stilul poetului Zaharia Stancu, „accentuat subiectiv" și în romane *(Desculț, Ce mult te-am iubit)*, a evoluat către o lirică militantă patriotică, ce caracterizează volumul *Poeme cu lună* (1974), din care face parte poezia *Patria*.

Poetul înțelege prin patrie totalitatea elementelor fizice și morale ce devin, la rîndul lor, simboluri cărora Zaharia Stancu le acordă valori expresive inedite prin sensibilizarea mediului înconjurător, conform viziunii artistice specifice creației sale.

Dacă Mihai Beniuc folosește interogația „Ce-i patria ?" pentru a recompune din răspunsuri un univers afectiv în spiritul ideii de adeziune la tot ce e durere, bucurie, aspirație, Zaharia Stancu descrie liric, adînc subiectivat, elementele ce alcătuiesc patria. Poetul este un drumeț care o străbate pentru a-i cunoaște frumusețile, o colindă și-i pătrunde sensul o dată cu vîrstele pentru ca, în final, să se integreze, modest, în noțiunea de patrie, printr-o comparație dezvoltată ce semnifică treptele vieții : „ca o trestie subțire" — copilăria, „ca un plop mai apoi" — tinerețea, „ca un stejar" — deplina maturitate. Esențele alese ca elemente constitutive ale imaginii sînt de la sine concludente : „trestia" sugerează fragilitatea, sensibilitatea, nevoia de ocrotire, „plopul" — tinerețea plină de aspirații, „stejarul" — puterea, statornicia, legătura strînsă cu pămîntul străbun.

În poezia *Țara*, cu care se deschide volumul *Poeme cu lună*, ideea iubirii patriei este exprimată direct. Poetul trăiește sentimentul dragostei de patrie cu regretul amurgului vieții : „Te-am iubit cînd eram tînăr, sfios... / Te-am iubit cînd am fost în putere... / Te-am iubit copil, tînăr și matur".

Zaharia Stancu face, într-un fel, biografia poetică a cuvîntului „patrie" (așa cum procedează și Geo Bogza în tableta *Vatra* din volumul *Paznic de far*, pentru definirea noțiunii de „vatră" în accepția de „patrie"), o biografie care este și a lui, pentru că elementul omenesc ce o definește, comunitatea cu „oamenii aceștia" se individualizează în *„frații* mei, *surorile* mele", realizînd sentimentul de integrare în existența țării, de participare afectivă la rostul ei, de trăire intimă, de nedespărțit.

Metafora „Țărîna străbunilor mei" exprimă legătura strînsă dintre generații, sentimentul vechimii, al continuității, pentru că, așa cum spunea Barbu Ștefănescu Delavrancea în eseul *Patrie și patriotism* : „Părinții, moșii și strămoșii ne sînt patria noastră". Cu un efect stilistic deosebit este folosit în diferite contexte cuvîntul *țărînă*. În pri-

mul vers („Patria este *țărîna* pe care o calc"), el are înțelesul propriu de „pămînt". În versul „*Țărîna* străbunilor mei", sensul evoluează spre abstract, participînd la constituirea unei imagini sugestive a legăturii cu trecutul. Printr-o asociere la fel de obișnuită în literatura noastră, în această relație intră și natura. Substantivul colectiv *poporul* definește patria în accepția cea mai largă. Detașarea din versul „Patria mea e poporul acesta", urmat imediat de o determinare subiectivă. „În mijlocul căruia am crescut", este specifică stilului artistic al autorului.

Sensul de „a fi" și „a exista" al patriei reunește o varietate de componente caracteristice, de ordin fizic și spiritual. Așa se explică prezența predicatelor nominale în definiția patriei : „Patria *este țărîna... / E văzduhul... / ...e zumzetul... / ...e cîmp... / ...sînt dealurile... / Apele... / Munții... / ...e cerul... / ...sînt oamenii... / ...Țărîna străbunilor mei / ...e poporul*".

Zaharia Stancu definește patria simplu, folosind enumerația, propoziția scurtă, juxtapusă, adeseori argumentată cu o complinire atributivă. Versul alb e cel mai potrivit pentru a răspunde intențiilor autorului. Conturul fizic al țării nu se rezumă la o înșiruire a formelor de relief : „cîmp", munții", „dealurile", „apele". Poetul reușește să creeze tablouri pline de mișcare și de culoare ce încîntă ochiul și auzul. Țara descrisă de el este o țară mirifică în genul Ardealului descris de Nicolae Bălcescu, al Moldovei din scrierile lui Dimitrie Cantemir și Mihail Sadoveanu, în care flora și fauna, neatinse de mîna omului, cresc năvalnic umplînd sufletul poetului de o îndreptățită mîndrie. Astfel „zumzetul" este al „albinelor / Care culeg mierea din flori", pe „cîmp" „foșnesc lanuri de grîu, de secară", apele au „pești de argint și de aur", „dealurile" au struguri, munții au „creste pietroase, prăpăstii adînci / Ciute și cerbi, mistreți și cocoși". Imaginile vizuale se împletesc cu cele auditive, conturînd un adevărat eden (rai, paradis) pămîntesc.

Patriotismul este exprimat cu simplitatea poetului care simte într-atît de adînc încît cuvintele nu au nevoie de încărcătură stilistică, emoția provenind din simpla lor enunțare. Semnificativă este, în acest sens, lipsa epitetelor. Acolo unde apar adjective, sporadic, ele desemnează o stare fizică : „cîmp *neted*", „creste *pietroase*", „prăpăstii *adînci*", „pene *albastre*". Îmbinarea elementului teluric : „patria este *țărîna* pe care o calc", cu elementul cosmic : „Patria *e cerul* cu *soare, e cerul* cu *nori / E cerul* cu *lună* și *e cerul* cu *stele*, depășește limitele unei descrieri, prelungindu-i existența în timp și spațiu. Poezia devine un poem liric concentrat, în care sentimentul dragostei de patrie crește cu o cumpănită emoție.

LLR, an VIII, 1979, nr. 2, p. 26—27

Scanned with OKEN Scanner

Zaharia Stancu : PATRIA

DANA MARIA MANU

Lectura relevă o poezie modernă, fără strofe, fără rimă, cu un anumit ritm interior, dedicată patriei. Zaharia Stancu nu urmărește o simplă descriere obiectivă a țării, ci o *definire* a ei sub semnul propriei apartenențe etnice. Acest lucru se face simțit chiar de la început, din titlu, căci *patria* nu înseamnă altceva decît *țara mea.* Ne aflăm deci în fața unei poezii lirice. Scriitorul definește patria prin cîteva elemente simbolice organizate pe trei *coordonate :* coordonata *terestră,* coordonata *cosmică,* coordonata *umană.*

Primul vers al poeziei fixează coordonata terestră : „Patria este țărîna pe care o calc". Prin folosirea cuvîntului *țărînă* (sinonim al cuvîntului *pămînt ;* asociat cu ritualuri străvechi ale românilor ; frecvent folosit în literatura noastră). Z. Stancu delimitează de fapt spațiul geografic al patriei. În același timp însă, o anumită generalitate a contextului sugerează ideea că patria e pretutindeni, atîta vreme cît e purtată în suflet și cît timp există un sentiment patriotic, care nu este altceva decît sentimentul apartenenței la spiritualitatea românească.

În cel de al doilea vers : „E văzduhul pe care-l respir", poetul realizează același tip de delimitare prin folosirea cuvîntului *văzduh* (sinonim poetic pentru *aer, atmosferă,* cf. „văzduhul tămîiet", M. Eminescu).

În primele două versuri scriitorul fixează deci dimensiunea orizontală și pe cea verticală a patriei. Este vorba, bineînțeles, despre dimensiuni poetice, interioare, în strînsă legătură cu starea și sentimentele poetului. Cel de al doilea vers reprezintă totodată coordonata cosmică realizată și mai departe prin versurile : „Patria e cerul cu soare, e cerul cu nori, / E cerul cu lună și e cerul cu stele". Integrînd determinanții : (a) *cu soare, cu nori* și (b) *cu lună, cu stele,* în cadrul repetiției cuvîntului *cer,* Z. Stancu sugerează prin (a) succesiunea anotimpurilor și prin (b) succesiunea zilelor și a nopților, trecerea timpului sub mereu același cer al patriei. Poetul exprimă astfel ideea continuității și a permanenței noastre pe aceste meleaguri.

Reluînd cu cel de al treilea vers definirea patriei pe coordonata ei terestră, autorul enumeră alte cîteva elemente simbolice : „Patria e zumzetul albinelor / Care culeg mierea din flori, / Patria e acest cîmp neted ca-n palmă" — comparație care ne duce cu gîndul la „uriașa monotonie a Bărăganului". —, „Patria sînt dealurile cu struguri, / Apele cu pești de argint și de aur". Remarcăm numărul redus al figurilor de stil, ca și preferința poetului pentru determinările simple și pentru epitetele ornante (*creste pietroase, prăpăstii adînci* etc.).

Urmărind felul în care decurge pînă aici enumerarea elementelor care definesc patria, observăm următoarele : (1) fiecare element în parte este determinat ; (2) în primele versuri determinarea elementelor se realizează cu ajutorul propoziţiilor atributive ; (3) în versurile următoare determinarea se face cu atribute (exprimate mai ales prin substantive precedate de prepoziţia *cu*).

Schematic, sistemul determinărilor folosite de Z. Stancu apare astfel :

Patria este : 1. *ţărîna / pe care o calc,*
2. *văzduhul / pe care-l respir*
3. *zumzetul albinelor / care culeg*
4. *cîmp neted / pe care foşnesc*
5. *dealurile / cu struguri*
6. *apele / cu peşti de argint şi de aur*
7. *munţii / cu creste... / cu prăpăstii...*
cu ciute şi cerbi, / cu mistreţi...
8. *cerul / cu soare/ ... cu nori,*
cerul / cu lună / ... cu stele.

Este vorba despre o tehnică a determinării care constă, după cum am observat, într-o trecere de la determinarea de tip complex (prin propoziţii atributive) la determinarea simplă (prin atribute). Această tehnică creează posibilitatea introducerii treptate a unui număr mai mare de determinanţi în interiorul aceleiaşi structuri (compară *Patria e ţărîna / pe care o calc,* cu *Patria e cerul / cu soare, e cerul / cu nori*). Poetul realizează astfel o gradaţie a enumerării elementelor simbolice, pregătind coordonata umană. Elementul cel mai important prin care se defineşte patria este poporul, el fiind de fapt purtătorul spiritualităţii româneşti. În mijlocul poporului se naşte şi se formează scriitorul, cel care sintetizează şi exprimă într-o formă artistică, aleasă, trăsăturile specifice ale neamului. Etapele formării scriitorului sînt formulate de Z. Stancu în ultimele patru versuri ale poeziei cu ajutorul comparaţiei şi al metaforei : „Patria mea e poporul acesta / În mijlocul căruia am răsărit, / Ca o trestie subţire, ca un plop mai apoi / Şi am ajuns la bătrîneţe stejar", în care *trestie subţire* = copilul ; *plop* = tînărul ; *stejar* = omul matur. Rădăcinile poetului sînt adînci pentru că patria este şi „Ţărîna strămoşilor mei", vers prin care este sugerată existenţa unei tradiţii pe care scriitorul este menit s-o continue şi s-o îmbogăţească.

Sentimentul final este acela că patria reprezintă un tot indivizibil. Sentimentul apartenenţei la această totalitate caracterizează lirismul acestei poezii, fiind accentuat şi prin folosirea adjectivelor posesive : „fraţii *mei*", „surorile *mele*", „patria *mea*" etc., şi a adjectivelor demonstrative : „oamenii *aceştia*", „poporul *acesta*".

Poezia *Patria* este prin urmare o poezie patriotică, implicit patriotică, pentru că dragostea de ţară se simte în alcătuirea fiecărui vers, se degajă din structura ei de ansamblu, fără să fie exprimată direct şi retoric. Ea constituie un vibrant mesaj patriotic, transmis peste generaţii.

LLR, an XIII, 1984, nr. 1, p. 27—28

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Labiș : **COMUNISTULUI**

ION ROTARU

1

1. Sufletul tău nu-i ascuns,
2. Larg, ți-l deschizi în afară,
3. Totuși deplin i-am pătruns
4. Cea mai intimă cămară ?

5. Simt cum distinct în adînc
6. Stropii de cîntec se strîng,
7. Acolo *vibrează* o strună
8. Și sufletu-ntreg îți răsună.

9. Lumea amorfă cîștigă
10. Timbru de limpezi cristale
11. Cînd patima-n șopot ori tunet și-o strigă
12. Strunele tale.

2

13. E primăvară și vînt
14. Frigul domnește alături cu soarele,
15. Scutură firul plăpînd,
16. Soarele umflă în matcă izvoarele.

17. Mari arături s-au întins pe pămînt,
18. Sevele prind din pămînt să emane
19. Noua sămînță-ncolțită curînd
20. Printre străvechi vegetații dușmane.

21. Pașii tăcuți, apăsați, ți-i petreci
22. Peste gliile umede și încă reci.
23. Simțiri omenești parcă-nvie în glie,
24. Să prindă *frenetica* ta melodie.

25. Cîtă putere consumi
26. Să naști *vibrația* ce schimbă lumi,
27. Vechi vegetații să cadă pe rînd,
28. Să crească sămînța-ncolțită curînd !

29. *Cresc* albe flori din a gliilor sucuri,
30. *Cad* în văzduh sure flori de ninsoare,
31. *Cresc* din pămînt albe flori și te bucuri,
32. *Cad* din văzduh sure flori și te doare.

33. *Bucurie*, durere, în tine se-mbină —
34. Blîndă *lumină* — tăioasă *lumină* —
35. Naltă *vibrație* împrăștie-n fire
36. Și *pentru* creștere, și *pentru* pieire.
37. *Vibrație* — *pentru* zidiri de granit,
38. *Vibrație pentru* un om obidit,
39. *Vibrație pentru* visare,
40. Inimă, lacrimă, floare,
41. *Pentru* greșeală, pentru păcat,
42. *Pentru* copil și bărbat,
43. *Pentru* speranță, *vibrație*,
44. *Pentru* ale dansului ritmuri și grație,
45. *Pentru* dansul de flăcări și roți —
46. Nimic *pentru* tine, tot *pentru* toți.

47. Simt cum distinct în adînc
48. Stropii de cîntec se strîng,
49. Acolo *vibrează* puternic o strună
50. Și-o lume întreagă răsună.
(subl. n).

După toate probabilitățile, *Comunistului* este scrisă prin 1954—1955 (vezi ediția *Primele iubiri*, E.P.L., 1962). Se studiază în clasa a VIII-a, manualul reproducînd textul aproape în întregime (lipsesc numai catrenele 3 și 8, din partea întîi și respectiv a treia. Este una dintre cele mai caracteristice compuneri în care Nicolae Labiș cîntă forța de neînvins a comunistului revoluționar. I-am putea afla un pandant, din punctul de vedere al delimitării tematice, în alte patru poeme : *Lui Marx*, *Partidului*, *Manifest* și *Bilanț*, din cel de al doilea volum, *Lupta cu inerția*, apărut postum, în 1958.

Comunistului rămîne caracteristică și pentru momentul de cotitură al liricii noastre de după Eliberare, poetul de la Mălini dînd, primul, semnele înlăturării proletcultismului declarativ și convențional, rece, practicat în majoritatea cazurilor pînă la dînsul. Ne aflăm în fața unei asumări grave a responsabilității artistului în fața istoriei și a revoluției socialiste. Acum poetul nu mai cîntă, prin recurgere la „anecdotic", cutare sau cutare eveniment sau figură de luptător comunist, ci se consideră însuși pe sine comunist, de unde adresarea alternativă, la persoana întîi și a doua : „*Simt* cum distinct în adînc / Stropii de cîntec se strîng, / Acolo vibrează o strună / Și sufletu-ntreg *îți* răsună" etc. Impresia de clocot fierbinte, de trăire intensă, nestăvilită, a elanului revoluționar, se realizează prin aflarea unui ritm interior, tradus în cuvinte și fraze ce se înlănțuie ca o melodie „frenetică" urcînd din glie, din seve, din simțurile contopite cu energiile unei lumi

năzuind spre lumină, spre bucurie și libertate : „Pașii tăcuți, apăsați, ți-i petreci / Peste *gliile* umede și încă reci / *Simțiri* omenești parcă-nvie în *glie*, / Să prindă *frenetica ta melodie*".

Însă — păstrînd, necesarmente, comparația cu muzica — cele 7 sau 8 catrene (partea întîi, a doua și începutul părții a treia ale poemului) ne apar ca un *adagio* la partea a treia, cu deosebire la strofa a IX-a, compusă din 14 versuri compacte, prin derogare de la structura generală a compunerii, bazată pe catren. Strofa a IX-a, o adevărată explozie lirică, un *fortissimo* de mare expresivitate, neîntrecut de nici un alt poet român de dinainte de Nicolae Labiș, dar și de după el, cristalizează polisemantismul cuvîntului-cheie (și totodată cuvîntul-metaforă) *vibrație*, repetat sub accent iambic, în propoziții eliptice și juxtapuse *crescendo*, spre a marca puternic ritmul energic al ideii poetice : la începutul (anafora) versurilor 37, 38, 39 ; la cezură, în versul 35 ; la sfîrșit (epifora), în versul 43. Ocurența lui *vibrație* este contrapunctată, spre o mai pregnantă reliefare sintagmatică, prin repetiția lui *pentru* (în versurile 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46). De altă parte, trebuie observat că „tema" muzical-semantică a compunerii (care ar putea foarte bine să se intituleze și *Vibrație*, sinonimul, în acest context, al cuvîntului *Comunist*) este anunțată discret încă din cea de a doua strofă : „Acolo *vibrează* o strună" (versul 7), și ușor accentuată, prin reluare, în strofa a șaptea : „Cîtă putere consumi / Să naști *vibrația* ce schimbă lumi" (versurile 25 și 26). Ea este apoi introdusă prin alternanțele verbale *cresc* și *cad*, așezate și ele, ca predicate, la cap de vers, indicînd mișcări de sens contrar, sugestii de... *vibrație* și acestea : „*Cresc* albe flori..." — „*Cad* în văzduh..." ; „*Cresc* din pămînt..." — „*Cad* din văzduh..." (strofa a VIII-a). În sfîrșit, lucru deloc neglijabil, metafora *vibrației* sufletului comunist este potențată prin încadrarea ei între cvasisinonimele *bucurie* și *lumină*, așezate sub același accent, pentru simetrie : „*Bucurie*, durere, în tine se-mbină — / Blîndă *lumină* — tăioasă *lumină*". Căci, în planul de față al poeziei, *vibrația* se poate foarte ușor identifica cu *bucuria* și cu *lumina*. Însăși contemplarea frumuseților vieții, o dată cu lupta comunistului pentru păstrarea și prosperitatea lor, înseamnă *bucurie*, *lumină*, *vibrație*, înseamnă abnegație. „Nimic pentru tine, tot pentru toți" (versul 46). Finalul poemului, foarte scurt, indică revenirea la matca muzicală inițială a succesiunii catrenelor (alternînd rimele masculine cu cele feminine), prin recurența strofei a doua, aceea în care apăruse mai întîi vocabula-cheie, într-o notă mai stinsă de astă dată, un laitmotiv simfonic : „Simt cum distinct în adînc / Stropii de cîntec se strîng, / Acolo *vibrează* puternic o strună / Și-o lume întreagă răsună".

Observație esențială : Poemul *Comunistului* de Nicolae Labiș excelează prin frumusețe simplă și deosebit de clară, prin frazarea liminară a conținutului de idei, în cuvintele și propozițiile cele mai directe, prin fuga de podoabe. De unde și „poetizarea" unor abstracte neologice, mai rar întîlnite pînă acum, frecvente însă după Nicolae

Scanned with OKEN Scanner

Labiș, cu deosebire în poezia social-politică a lui Adrian Păunescu: „Cea mai *intimă* cămară" (v. 4), „Simt cum *distinct* în adînc" (v. 5), „Lumea *amorfă* cîștigă" (v. 9), „*Timbru* de limpezi cristale" (v. 10), „Să prindă *frenetica* ta melodie" (v. 24), „Cîtă putere *consumi*" (v. 25), „Cresc albe flori din a gliilor *sucuri*" (v. 29), „Pentru ale dansului ritmuri și *grație*" (v. 44). La o privire mai atentă, băgăm de seamă că ele susțin, în fond, *neologismul* „abstract" central, chiar cuvîntul-cheie, *vibrație*. Semn, acesta, al „modernizării" și „intelectualizării" expresiei poetice, în perfect acord cu epoca noastră. În consecință, frumusețea simplă și clară a expresiei arată ca superflue orice alte considerații de analiză stilistică a textului de față. Ele ar putea strica unitatea *muzicală* a compunerii, ritmul ideii însești, mișcarea, făcută palpabilă doar prin cîteva acorduri, adusă la esența originară în chipul cel mai natural cu putință.

LLR, an XIV, 1985, nr. 1, p. 19—21

Scanned with OKEN Scanner

Nichita Stănescu : NOI

ROXANA SORESCU

Totul e simplu, atît de simplu, încît devine de neînțeles.
Nichita Stănescu, *A unsprezecea elegie*

Poezie de tinerețe a lui Nichita Stănescu, neselectată de acesta în nici una din antologiile sale de maturitate, *Noi* marchează totuși un moment esențial al devenirii proteicului poet : momentul în care definirea destinului istoric al poporului al cărui exponent se consideră cîntărețul coincide cu definirea de sine a conștiinței poetice, ce se socotește pe sine sinteză a moștenirii culturale a înaintașilor. Poemul trebuie citit în permanență în două planuri : unul este planul care se referă la un semnificat real, conștiința patriotică a poporului român, altul — planul care se referă la un semnificat cultural-istoric, la poeții care au întrupat conștiința patriotică a românilor. *Noi* este, de aceea, o sinteză între formele de manifestare — exprimate metaforic — a românilor în istorie și formele — sugestiv analoage — de exprimare lirică a destinului românesc. Poeții pe care și-i recunoaște fără greș drept înaintași Nichita Stănescu sînt Eminescu și Octavian Goga. La Goga ne trimite din primul moment titlul poemului, *Noi*, și tot de la el este învățată modalitatea de a defini personalitatea istorică a poporului român prin imperecherea de imagini antinomice, care, considerate în ansamblu, dau o imagine a contrastelor ce își manifestă latențele în funcție de o anume cerință istorică. *Noi* și *Plugarii*, poeme permanent prezente în memoria artistică a tînărului autor, furnizează cîteva din imaginile-cheie ale poemului : *lacrima*, expresia palpabilă a jalei de vechi popor oprimat, a lui Goga : „La noi sunt codri verzi de brad / Și cîmpuri de mătasă ; / La noi atîția fluturi sunt, / Și-atîta jale-n casă. / Privighetori din alte țări / Vin doina să ne-asculte ; / La noi sunt cîntece și flori / Și lacrimi multe, multe... /../. Din vremi uitate, de demult, / Gemînd de grele patimi, / Deșertăciunea unui vis / Noi o stropim cu lacrimi..." *(Noi)* ; la fel *bolta albastră*, sub care se săvîrșește destinul unui neam ca parte a destinului cosmic : „Frați buni ai frunzelor din codru, / Copii ai mîndrei bolți albastre, / Sfințiți cu roua suferinții / Țărîna plaiurilor noastre" *(Plugarii)* ; la fel *casa*, ca adăpost al tradițiilor imemoriale și al speranței în vremi mai bune : „Din casa voastră unde-n umbră / Plîng doinele și rîde hora, / Va străluci odată vremii / Norocul nostru-al tuturora" *(Plugarii)*. Însă de Goga îl apropie pe Nichita Stănescu, mai mult decît folosirea unor metafore comune, modalitatea de a gîndi liric specificul național ca imperechere de contraste actualizate „după nevoie", ca și deprinderea de a situa etica istorică a unui popor sub semnul cosmosului — martor și ocrotitor.

Cosmicizarea sentimentului național era una dintre trăsăturile definitorii ale celui care scrisese *Oltul* și *Plugarii* [1].

De la Mircea cel Bătrîn în viziunea lui Eminescu, poetul preia atitudinea demnă, de neagresiune, atîta vreme cît rosturile țării nu sînt stricate prin amestec forțat („Nu cerem nimănuia nimic, însă oricine / dacă el vrea-l numim și prieten și vecine", spune Nichita Stănescu; „Orice gînd ai, împărate, și oricum vei fi sosit, / Cît suntem încă pe pace, eu îți zic: Bine-ai venit!" rostea Mircea în fața lui Baiazid). În locul simbolurilor tradiționale ale integrității unui teritoriu — pămîntul și apa — poetul modern așază simbolurile tradiționale ale ospitalității — pîinea și sarea —, dar le înconjoară pe acestea cu același zid de securitate, ridicat și de domnitorul român: „Aici pîinea și sarea noi o avem la masă, / Căci ne-am făcut-o singuri, zidindu-ne o casă". Casa aceasta, similară cu casa-simbol-al-țării a țăranului lui Goga, este ridicată cu același sentiment care înconjura teritoriul-casă apărat de Mircea: „N-avem oști, dară *iubirea de moșie e un zid* / Care nu se-nfioorează de-a ta faimă, Baiazid!" *(Scrisoarea III)*. Iar sentimentul fundamental care animă poemul lui Nichita Stănescu — sentimentul solidarității dintre sufletul românilor și teritoriul locuit de ei — este același care animase discursul lui Mircea: „Eu? Îmi apăr sărăcia și nevoile și neamul... / Și de-aceea tot ce mișcă-n țara asta, rîul, ramul, / Mi-e prieten numai mie...".

În plan cultural, poemul lui Nichita Stănescu se constituie ca sinteză a imaginilor anterioare despre patrie, pentru a sugera astfel, prin încadrarea conștientă a scriitorului într-un șir de înaintași iluștri, solidaritatea și unitatea nu numai dintre om și pămîntul pe care-l locuiește, ci și dintre poet și cîntăreții din veac ai acestui pămînt. Astfel încît versul „Noi sîntem în picioare, sub noi străbunii sînt" devine emblematic nu numai pentru investitura istorică a individului ce are conștiința misiunii sale patriotice, ci și pentru investitura istorică a poetului ce dă glas acum eternei dragoste de țară a antecesorilor.

În planul referințelor metaforice ținînd de un spațiu și un timp concret, care este și planul expresiei directe a poemului (pentru că planul cultural era unul al sugestiilor asociative), *Noi* se alcătuiește dintr-o serie de definiții și afirmații de sine care unifică elemente contrastante într-o sinteză sugerînd, pe de o parte, legătura indestructibilă dintre poporul român și *Un pămînt numit România*, iar pe de alta, capacitatea și îndreptățirea românilor de a ridica valorile lor morale la rangul unui exemplu universal. În notațiile din jurnalul în proză care este volumul *Respirări*, poetul spunea:

„Cea mai importantă idee este cea care se repetă secundă de secundă în al meu creier.

Sînt fericit că sînt cetățean al României.

Cînd sînt trist, sau cînd nu sînt trist, cînd sînt inspirat, sau cînd sînt bleg, sau numai obosit, — cînd sînt vizionar, sau cînd mi-e somn de mine însumi, — toate acestea le gîndesc și le formulez în minunata limbă română. [...]

---

[1] Mi-l amintesc pe Nichita Stănescu în 1981, la sărbătorirea academică a centenarului nașterii lui Octavian Goga, venind să se ofere a vorbi — vai, neprogramat! — în aula celui mai înalt for cultural, despre cel pe care-l considera înaintașul său direct întru ale poeziei. Peste reticența organizatorilor și peste solemnitatea discursurilor festive a răsunat glasul emoționat al poetului de azi, cinstindu-l pe poetul de ieri, „frumos ca o lacrimă".

Sîntem ceea ce iubim. De la Altamira încoace, taurele arată colorat. Culoarea cea mai scumpă inimii mele este culoarea limbii române" (*Cetățean al patriei*, în volumul *Respirări*, Editura Sport-Turism, 1982, p. 12).

Opțiunea fundamentală a poetului se exprimă în poemul său de tinerețe sub forma repetițiilor obsedante sugerînd unitatea dintre solul țării și locuitorii lui. Ideea de stăpînire a pămîntului („pămîntul e al nostru", „stăpîni peste pămînt") afirmată explicit în versul inițial și reluată în strofa finală se dezvoltă prin seria de afirmații esențiale, scurte și hotărîte, de o lapidaritate sugerînd inscripțiile romane, care configurează personalitatea morală a românilor. Românul este din fire ospitalier, prietenos și harnic („Aici și pîinea, sarea noi o avem la masă, / căci ne-am făcut-o singuri...), animat de elan constructiv („zidindu-ne o casă"), demn și neagresiv („Nu cerem nimănuia nimic, însă oricine / dacă el vrea-l numim prieten și vecine"), afirmîndu-și însă hotărît dreptul de a stăpîni pămîntul străbun, apărat prin suferința înaintașilor și consolidat prin legea strămoșească („știm cel mai bine locul și patima și rostul"). „Patima" pe care o „știm cel mai bine" trebuie înțeleasă în sensul vechi și popular al cuvîntului, de suferință cu care se plătește o iubire, iubirea de țară. „Legea" („știm cel mai bine legea și mersul înainte") se fundează prin acumulare de tradiții, iar românul, îmbinînd dialectic datina cu înnoirea cerută de împrejurări, înțelege necesitatea ca alături de lege să acționeze și germenii progresului. „Lacrima și dintele" — fiecare cîte o „pars pro toto", cîte o sinecdocă, aflată în raport de opoziție cu cea alăturată, dar reunite ambele prin apartenența părților la același organism — sugerează capacitatea românului de a da glas jalei în fața dezastrelor, dar și de a se opune dîrz agresiunii („Eu nu ți-aș dori vreodată să ajungi să ne cunoști...", spunea Eminescu). Demnității („Nu cerem nimănuia nimic") i se adaugă lipsa aplecării spre critica revendicativă („Nu zicem rău de nimeni"). Ambele calități sînt exprimate ocolit, prin cîte o negație a negației, pentru că ambele reprezintă reversul unor posibile atitudini contrastante, de care românii au avut deseori parte de-a lungul frămîntatei lor istorii. Solidarității cu solul natal i se adaugă solidaritatea cu predecesorii, sentimentul continuității istorice, al misiunii pe care cei ce trăiesc au moștenit-o de la cei ce le-au premers : „Noi sîntem în picioare, sub noi străbunii sînt" — vers comparabil, ca mesaj, cu *Testamentul* lui Tudor Arghezi : „În seara răzvrătită care vine / De la străbunii mei pînă la tine / Prin rîpi și gropi adînci, / Suite de bătrînii mei pe brînci, / Și care, tînăr, să le urci te-așteaptă / Cartea mea-i, fiule, o treaptă", și, desigur, cu *Rugăciunea* lui Goga, la a cărui „pătimire" trimite direct „patima" lui Nichita Stănescu : „De mult gem umilității-n umbră, / Cu umeri gîrbovi de povară... / Durerea lor înfricoșată / În inimă tu mi-o coboară /.../ În suflet seamănă-mi furtună, / Să-l simt în matca-i cum se zbate, / Cum tot amarul se revarsă / Pe strunele înfiorate ; / Și cum sub bolta lui aprinsă, / În smalț de fulgere albastre, / Încheagă-și glasul de aramă / *Cîntarea pătimirii noastre*".

La Nichita Stănescu expresia populară „a fi în picioare" transpune starea activă, de veghe și de vigilență, de luptă pentru împlinirea unei îndatoriri preluate de la strămoși. (De altfel, credem că acest „în picioare" este gîndit în opoziție cu arghezianul „pe brînci".) Imaginea statuii demne, „în picioare" (cu sensul conotativ „nu în genunchi,

Scanned with OKEN Scanner

nu umiliți") se ridică pe un soclu de nezdruncinat, cel al virtuților strămoșești.

Poemul — definiție a spiritului național — se realizează printr-o serie de afirmații cu sensuri convergente, al căror efect este rezultatul cumulului. Repetițiile și construcțiile simetrice alcătuiesc regula lui de edificare. După cum am văzut, repetiția însemna, în sens istoric, reluarea unor motive și simboluri extrem de cunoscute ale liricii patriotice și reașezarea lor într-o expresie a individualității naționale definite și prin tradiție culturală.

Repetițiile de vocabular (*Noi sîntem* semințe ; *Sîntem și* lacrimă și dinte ; *Noi sîntem* în picioare ; *pămîntul* e al nostru ; stăpîni peste *pămînt* ; *știm cel mai bine* locul ; *știm cel mai bine* legea) accentuează cele două imagini esențiale, aflate în raport de unitate solidară, noi și pămîntul, ca și ideea ce le însuflețește, îndreptățirea românilor de a se socoti stăpînii pămîntului. Repetițiile simetrice ale tipului de imagine artistică (sinecdocă + sinecdocă : „Sîntem... și lacrimă și dinte") ale construcției prin negarea negației („Nu cerem nimic, Nu zicem rău"), repetiția modului în care se construiește propoziția afirmativă (*noi* + verb copulativ + nume predicativ cu valoare metaforic definitorie pentru spiritualitatea națională : „Noi sîntem semințe" ; „sîntem și lacrimă și dinte" ; „Noi sîntem în picioare"), repetiția schemei de propoziție dezvoltată alcătuită dintr-un predicat verbal + complement direct constituit dintr-un substantiv cu înțeles popular și arhaic + alt substantiv, cu înțeles contemporan : „știm ...patima și rostul", „știm... legea și mersul înainte"), dar mai ales repetiția modului de definire prin aceeași figură de stil — prin sinecdocă — atît a românilor, cît și a patriei lor („noi [românii] sîntem... lacrimă și dinte", iar țara noastră este *o casă* — adăpost și loc al îndestulării, prin „pîinea și sarea" aflate pe masă, dar și expresie a elanului constructiv, „căci ne-am făcut-o singuri", casă apărată de zidul „iubirii de moșie"), așezarea simetrică în poem a tuturor acestor repetiții (în special a celei din urmă, plasată la sfîrșitul primei și al celei de a doua strofe, adică în punctele nodale ale poemului, și aflată în strînsă relație cu imaginea simbolică finală, aceea a bolții albastre, ca și cum privirea poetului s-ar înălța de la om la patrie, apoi la universul întreg), toate aceste procedee care acționează concomitent dau, la nivelul structurii interne a poemului, aceeași idee de solidaritate indestructibilă între *noi* și elementele care ne exprimă, solidaritate limpede expusă la nivelul vocabularului.

Definirea de sine reprezintă pentru poet o afirmare de sine, dovadă propozițiile esențiale, coincizînd în majoritatea cazurilor cu întinderea unui vers, care tind să se alcătuiască într-un corpus al etosului românesc. Dar afirmarea de sine este așezată, ca între două ferestre larg deschise spre lume, între două metafore simbolice, plasate una exact la începutul, alta exact la finalul poemului : „Noi sîntem semințe" și „universala boltă albastră", lucind „în libertate" deasupra noastră. Metafora simbolică [2] a oamenilor-semințe este înzestrată cu mare potențialitate mitică. Germenele, sămînța, asigură perpetuarea speciei, dar o asigură într-un mod caracteristic, unindu-se cu pămîntul din care își trage sevele, fără de care nu poate da viață și fără de care nu-și poate îndeplini menirea esențială. Simbolismul seminței — vechi de

[2] *Metafora simbolică* reprezintă un transfer de sens de la un cuvînt la altul cu o deschidere atît de largă a semnificațiilor, încît poate fi interpretată în multiple feluri, precum simbolul.

mii de ani — este acela al regenerării prin unire a elementului activ — germenele de viață — cu elementul pasiv hrănitor — pămîntul, simbolismul realizării unității universale, regăsită în infinitul mic al bobului pus în pămînt. Nichita Stănescu își deschide poemul cu imaginea infinitului mic, spre a-l închide cu imaginea infinitului cosmic.

Imaginea omului-sămînță este pentru poet obsedantă în primele sale volume. De ea se leagă optimismul înnoirii, confirmat de fiecare nouă încolțire în pămîntul matern. Cele *11 Elegii*, poeme dramatice ale căutării de sine în raport cu cosmosul, cu posibilitățile și eșecurile cunoașterii, cu capacitatea de expresie a limbajului, cu nevoia de depășire a limitelor, cu eșecul evadării din destin, se încheie însă profund încrezător, cu expresia singurei certitudini a individului bîntuit de toate nelinistite, certitudinea solidarității cu pămîntul țării. Finalul celei de a unsprezecea elegii *(Intrarea în muncile de primăvară)* justifică tragismul pieirii individuale doar din perspectiva sacrificiului cerut de idealuri mai înalte decît făptura pieritoare a insului, de idealurile legate de pămîntul generator și regenerator.

„A te sprijini de propriul tău pămînt / cînd ești sămînță, cînd iarna / își lichefiază oasele ei albe și lungi / și primăvara se ridică. // A te sprijini de propria ta țară / cînd, omule, ești singur, cînd ești bîntuit / de neiubire, / sau pur și simplu cînd iarna / se descompune și primăvara / își mișcă spațiul sferic / asemenea inimii / din sine însăși spre margini. / A intra curățit în muncile / de primăvară, / a spune semințelor că sînt semințe, / a spune pămîntului că e pămînt ! // Dar mai înainte de toate, / noi sîntem semințele și ne pregătim / din noi înșine să ne azvîrlim în altceva / cu mult mai înalt, în altceva / care poartă numele primăverii... / A fi înlăuntrul fenomenelor, mereu / înlăuntrul fenomenelor. // A fi sămînță și a te sprijini / pe propriul tău pămînt" *(A unsprezecea elegie)*.

Așa cum se vede, poemul *Noi* este, din punctul de vedere al simbolismului mitic specific poetului, strîns îngemănat cu finalul *Elegiilor*, pe care îl anticipă.

Marele filosof Immanuel Kant se arăta emoționat de două lucruri: de contemplarea legii morale din sine și de contemplarea boltei înstelate de deasupra sa. Nichita Stănescu își organizează poemul după ideea kantiană a celor două lumi care își corespund ca valoare emoțională : lumea unui etos constituit, pe care îl definește în întregul poem, și lumea universului infinit, singura demnă de măsura acestui etos. Kant spusese : „Acționează astfel încît maxima voinței tale să poată oricînd valora ca principiu al unei legislații universale". Legea morală fundamentală a românilor — legea solidarității ancestrale cu pămîntul patriei, a neagresivității, a demnității și a creației — poate deveni oricînd legea fundamentală a universului. Poetul, după ce definește profilul etic al românilor, încheie oarecum neașteptat pentru cine nu cunoaște principiul fundamental al moralei kantiene :

„*De-aceea* poate-n *libertate* să lucească
deasupra noastră *universala* boltă albastră".

De-aceea — adică pentru că unitatea, spiritul constructiv și mîndru prin care românii își asigură *libertatea* poate funcționa drept deviză morală a întregului *univers*, ce-și cucerește astfel un statut etic modelat în infinitul mare după tiparul infinitului uman.

Limbă și literatură, vol. I, 1986, sub tipar.

Scanned with OKEN Scanner

Marin Sorescu : **ASTFEL**

GEORGE ȘOVU

Prin vibrațiile pe care le trezește în sufletul oricărui cititor și mai cu seamă al aceluia care s-a obișnuit să vadă dincolo de cuvînt, de semnificația lui imediată, prin nobilul ei mesaj, poezia *Astfel* a lui Marin Sorescu se înscrie în rîndul creațiilor lirice patriotice din literatura noastră contemporană.

Poezie de factură modernă, distingîndu-se, între altele, printr-o mare concentrare, această creație, aparținînd unuia dintre cei mai reprezentativi și mai cunoscuți poeți și dramaturgi ai literaturii române de azi, *este o definire metaforică a ființei poporului nostru și a patriei, a existenței noastre prezente și trecute și a unei avîntate proiecții în viitorul veșnic.*

Atenția cititorului este reținută de la titlu : adverbul de mod *Astfel*, cu virtuți calificative, dar și conclusive, în același timp, are parcă menirea și, bineînțeles, forța de a declanșa un resort al încordării noastre interioare și de a ține ca într-un arc al expunerii, pe de o parte, și al sintezei, pe de alta, materialul care constituie ființa poeziei.

Viziunea poetului atestă un proces de selectare a unui material de viață învestit cu valențe simbolice. Realități ale existenței noastre, ale acestui pămînt și ale istoriei poporului, care trăiește aici dintotdeauna, înfățișate în primele două strofe — inegale ca număr de versuri, dar simetric structurate — capătă valori și înțelesuri deosebite, capabile să declanșeze un proces de înălțătoare meditație, adunată, printr-o sinteză plină de relief, în ultima grupare prozodică — patru versuri scurte : „Astfel atenți / la noi și la toate, / Am învățat mereu / Să fim veșnici".

Prima secvență se deschide cu imaginea vizuală a arcului Carpaților, care pare a avea semnificația de simbol al înălțimii de demnitate a poporului nostru, înălțime de la care pornind „am înțeles că putem visa" la orice împlinire, că aspirațiile noastre spre înalt, spre perfecțiune pot fi nelimitate.

Aceste nobile năzuințe își găsesc izvorul în realitatea materială a existenței noastre, care ne este și vatră, dar și rampă de lansare. A putea visa „pînă la luceafăr și chiar mai sus, / Cu capul pe bogățiile noastre / De uraniu și aur" constituie o imagine de o forță poetică deosebită.

De la această *imagine pe verticală*, ca o coloană a infinitului aspirațiilor, trecînd la strofa a doua, ne confruntăm cu alta, care cuprinde *dimensiunea orizontală* a existenței, luminată, în același timp, de scînteierile de înțelepciune ale istoriei.

Simetria realizată în începutul celor două strofe prin prezența prepoziției compuse *de la*, în versurile gemene : „De la arcul Carpaților" și, respectiv, „De la holdele din Bărăgan", ne sugerează din nou momentul de declanșare a visului, a procesului de înțelegere, ca și a concluziilor : cele *trei trepte de structură* a poeziei.

În această ordine de idei, se poate observa că sensurile de bază ale poeziei se concentrează în jurul celor trei verbe principale din cele trei secvențe : *am înțeles, am știut, am învățat.*

Strofa a II-a sugerează o legătură a prezentului cu trecutul : pământul acesta, „muncit și-n rugăciune" — cum ar fi zis Tudor Arghezi—, udat, de atîtea ori, cu lacrimi și cu sînge, păstrează urmele istoriei, între care și pe cele ale unei istorii tragice ; de multe ori orizontul vieții noastre a fost întunecat de cei care au venit și în țara aceasta spre a cere „pămînt și apă". Numai că, așa cum grăia strălucitorul luceafăr al poeziei românești, „cum veniră, se făcură toți o apă și-un pămînt", prin lupta vitejească a celor ce și-au apărat „sărăcia, și nevoile, și neamul". De aceea, pe bună dreptate, Marin Sorescu afirmă, cu ajutorul unei frumoase, expresive metafore : „Am știut că tot ce ne calcă pămîntul / Devine pașnică recoltă".

Între versurile semnificative ale poeziei trebuie să reținem pe acelea care sugerează imaginea „holdelor din Bărăgan / cu spicul greu atîrnînd sus / în vîrful înaltelor lănci / Pierdute cîndva de oastea lui Darius". Imaginea care concentrează cu deosebire atenția este aceea a spicului *greu* atîrnînd... *sus*. Contrastul dintre adjectivul-epitet *greu* și adverbul-epitet *sus* (să luăm aminte : spicele *grele* atîrnă *sus*) este revelatoriu pentru aceeași aspirație către înalt, care își face drum indiferent de greutățile mersului înainte.

Să observăm, de asemenea, că, în timp ce *coordonata spațială* a existenței noastre e sigură, e stabilă, în ceea ce privește *coordonata în timp*, aceasta este nelimitată, în sensul năzuințelor și al încercărilor de a ne defini mereu, de a fi veșnici prin valoarea noastră. De altfel, *versul-cheie* al întregii construcții poetice de care ne-am ocupat este ultimul : *Să fim veșnici !*

Cu o simplitate extremă — expresie a stăpînirii mijloacelor artistice — poetul sugerează, în scurta strofă-concluzie, sinteza unui proces : istoria ne-am făurit-o și ne-o făurim în mod conștient : „*atenți* la tot și la *toate, am învățat mereu să fim veșnici*". Parcă auzim ecourile veșniciei rostogolindu-se peste existența noastră și propria noastră existență înaintînd neobosit în veșnicie.

LLR, an VI, 1977, nr. 1, p. 31—32

Scanned with OKEN Scanner

Ion Creangă : AMINTIRI DIN COPILĂRIE

ION VASILE ȘERBAN

S-a spus, deseori, în legătură cu geneza *Amintirilor*, că impulsul creator care a făcut posibilă această operă unică în literatura noastră a fost sentimentul de profundă dragoste pentru copilărie, univers mirific, luminat de prezența părinților și a locurilor natale. Ultimul capitol pare să susțină, îndeosebi, o asemenea aserțiune ; ordinea lui artistică se întemeiază în bună parte pe afirmarea explicită ori subtextuală a *iubirii de casă*.

Cu o aparentă structură de *mozaic*, unde se disting — în destulă independență — relatările „în direct" ale naratorului, fragmentele dialogate, epica evocativă, interludiile lirice, acest capitol al *Amintirilor* își instituie o unitate reală prin liantul atitudinii afective ; *iubirea de casă* oferă întîmplărilor motivația unui destin, situează faptele cotidiene ale personajelor într-un orizont uman cuprinzător, îl obligă pe povestitor să-și trăiască povestirea și „povestitul" și — nu în ultimul rînd — ea acordă întregului constituit o semnificație prin care valorile etic-existențiale se împlinesc într-un sens artistic. Rememorarea copilăriei devine, astfel, nu o pagină de jurnal, ci *operă literară*. Sentimentul *iubirii de casă* capătă, prin urmare, nu doar rol de explicație genetică, ci și unul de cheie explicativă.

Cu ultimul capitol, *Amintirile* nu se încheie la întîmplare și nici nu lasă promisiunea unei continuări. Sfîrșitul lor înseamnă tocmai *ieșirea din copilărie*, plecarea silnică spre o lume străină și totdeauna neprimitoare, așa cum e răstălmăcită de ochii copilului ; de aici lumina *amintirii se* răsfrînge mereu într-un timp irecuperabil. chemare continuă a unui paradis pierdut. În ultima parte a *Amintirilor*, cititorul surprinde acel moment al vieții de unde *privirea înapoi* pare a fi singura certitudine a fericirii, iar drumul început acum e *odiseea* — fără scăpare — a trecerii în timp și a înstrăinării. *Amintirile* nu sînt o evocare a copilăriei ; Creangă scrie cartea retrăirii unei vîrste cu sentimentul reîntoarcerii *acasă* dintr-un exil neînduplecat. Copilăria este, aici, un timp al inocenței într-un univers așezat în orizontul candorilor omului.

O asemenea perspectivă a narațiunii impune oricărei lecturi vocația imaginară a rememorării. Întrebările referitoare la o posibilă relație cu biografia scriitorului (oricît de elocvente ar fi unele răspunsuri) rămîn puțin semnificative. Din momentul în care devenim cititorii

Amintirilor, interesul pentru „sursa" faptelor este exterior, iar întîmplările *citite* refuză să-şi păstreze o realitate originară ; percepţia lecturii stă în întregime sub semnul ficţiunii. *Amintirile* lui Creangă nu sînt relatarea unei autobiografii, ci *invenţia* unei biografii posibile. Copilăria lui Nică nu este decît *povestea* unei copilării.

Nu întîmplător, ceea ce o caracterizează sînt notele sale generice, lumea ei cunoscută şi previzibilă. „Creangă povesteşte copilăria copilului universal" (G. Călinescu). Dar, pe acest filigran, copilăria *Amintirilor* capătă o identitate incomparabilă, individualitate datorată — în chip deosebit — apartenenţei sale la un anume cadru moral şi material ; copilăria lui Nică e „etnicizată" într-o interioritate socială rustică, populară, cu propriile ei semne specifice (îndeletnicirile oamenilor, tradiţiile, obiceiurile, superstiţiile, normele etice etc.) în funcţie de care şi prin care ficţiunea se ordonează. În întregul *Amintirilor*, acest *colorit existenţial* e mai evident ; acest capitol rămîne însă remarcabil din acest punct de vedere, fiindcă aduce — prin evocarea satului — un tablou sintetic, o imagine esenţială a unui timp şi a unui loc anume, caracteristice. „Popasul contemplativ" (T. Vianu) al povestitorului priveşte însemnele „universului" din copilărie : Ozana, dumbrăvile, prundul cu ştioalnele, ţarinile, tata şi mama, fraţii şi surorile, clăcile, petrecerile, horele, Mihai scripcariul... Aproape simbolică e inserţia acelui cîntec de dragoste, reverberat în amintire de tristeţea plecării : în lumea lui Nică, sufletul omului îşi află în doină cea mai apropiată formă de expresie.

Nică este astfel eroul unei copilării ca toate copilăriile, dar tocmai de aceea singulară în particularitatea ei. Creangă ne poartă pe un drum cunoscut, spre a ne arăta însă priveliştile lui. *Amintirile* îşi asumă o schemă, dar în aşa măsură încît o fac uitată ; copilăria lui Nică pare să devină — ea însăşi, în unicitatea ei — *modelul* „copilăriei copilului universal". Inconfundabilă în universul ei particular, copilăria *Amintirilor* impune pînă şi mijloacele — tot atît de specifice — ale retrăirii şi evocării. Creangă şi-a *inventat* nu doar copilăria, ci şi *forma* rememorării ei. *Amintirile* şi-au produs povestitorul, iar *el* devine centrul ordonator al lumii povestite, cît şi al povestirii ei. *Amintirile* lui Creangă sînt *povestea povestită* a copilăriei.

Rolul povestitorului de conştiinţă a lumii fictive şi, în acelaşi timp, de adevărată conştiinţă artistică a operei determină cuprinzător ordinea creaţiei. Cea din urmă ipostază confirmă imaginea de construcţie perfectă, rotundă a *Amintirilor*. În acest sens, structura *mozaicală* şi dezordinea rememorării nu exclud unitatea elaborată şi rigoarea normelor constructive. În compoziţia ultimului capitol, un plan — urmărit cu metodică pricepere — poate fi uşor reconstituit. Începutul, de pildă, este o propoziţie îndelung cizelată, menită să dezvăluie *miezul* evocării şi tonul fundamental al povestirii. Descoperim, de la prima frază, un acord sugestiv, o cheie a partiturii : „Cum nu se dă ursul scos din bîrlog...". Motivul amintirii se luminează revelator : *despăr-*

Scanned with OKEN Scanner

ţirea de casă, ca un exil chinuitor, imposibil de ocolit. Decizia nestrămutată a mamei ne va apărea, apoi, ca un fel de resort al rememorării; ea introduce în logica povestirii distincţia dintre două moduri de a gîndi şi de a privi lumea : al copilului şi al celor mari. Justificarea ingenuă a refuzului de a pleca la Socola (evocarea Fălticenilor şi imaginea voit hiperbolizată a drumului pînă la Iaşi), care îl cîştigă şi pe povestitor, apare ca o altă aşteptare a relatării. În acelaşi timp, gîndul plecării — resimţit dureros („să plec fără voinţă şi să las ce-mi este drag") — creează tensiunea sufletească menită să susţină evocarea lirică, exemplu aproape unic în literatura noastră de întreţesere „deplină a fiinţei omeneşti cu peisajul-cuib" (Vl. Streinu). Despărţirea de casă e trăită cu acuitatea unei suferinţe fizice. De aici se naşte poezia tandră şi nostalgică, rechemînd chipurile celor dragi ; de aici privirea peisajului natal într-o oglindă mirifică. Mărturisindu-se, sufletul vibrează, ordonînd frazele în unităţi sonore şi ritmice ale unui adevărat poem în proză, iar cadenţa cuvintelor cedează unei duioase efuziuni.

Totuşi, tristeţea nu lasă loc melancoliei ; chiar evocarea lirică înseamnă o ieşire din firescul povestirii şi o *licenţă* a povestitorului. Faptul e evident în graba cu care *accentuarea* hazliu-ironică a „poemului" („Vorba unei babe...") vine să schimbe registrul rememorării. Hazul de necaz, jovialitatea, „voia bună", vorba de duh pătrund insidios în tonul povestirii. Rîsul suprimă, într-un fel, amărăciunea „exilului" ; o voalată împăcare înlătură motivele *durerii*. Un optimism tonic curge pe dedesubtul frazelor şi nu e de mirare că, în pragul Iaşilor, atmosfera e destinsă şi multele rînduri de lacrimi au fost uitate copilăreşte. „Surgunul" s-a dovedit a fi numai o călătorie cu peripeţii.

Schimbarea de ton modifică şi mijloacele povestitorului, şi organizarea compoziţională. Expunerea narativă, întreruptă de interludiul liric, trece — aproape pe neobservate — în dialog. Povestirea devine dintr-o dată mai dinamică, mai vie. Aceasta nu numai datorită „aranjamentului" scenic astfel realizat, ci mai ales pentru că în dialog limbajul devine mai savuros, plin de vervă şi de pitoresc. Zicerile populare sînt mai frecvente, interogaţiile, exclamaţiile, impercaţiile dau culoare rostirii. În acelaşi timp, replicile înregistrează — ca striaţiile unui disc — toate meandrele trăirii afective ale personajelor ; ascultîndu-le vorbind, le surprindem reacţiile, atitudinile, ni le închipuim şi ni le facem cunoscute.

De altfel, dialogul (cît şi monologul interior) domină toată naraţiunea ; chiar şi în ultima parte (care încheie acest capitol, dînd sens povestirii din punct de vedere compoziţional şi, deopotrivă, în ordinea semnificaţiilor ei), cea mai dezvoltată epic — călătoria spre Iaşi —, el apare frecvent şi în momentele cele mai importante. Fluxul narativ îşi depăşeşte liniaritatea, primind accente dramatice. Povestirea se dialogizează, fie pentru că glasul naratorului vorbeşte în tonuri variate, fie că el se lasă întrerupt, acceptînd imixtiunea altor voci. Descoperim o subtilă orchestraţie de limbaje, ordonată în jurul vocii povestitorului, mereu tentat să-şi spună povestea ascultînd. *Amintirile* sînt

Scanned with OKEN Scanner

o punere în scenă, iar povestitorul un regizor, care însă rămîne și el în reprezentație, fiindcă are rolul personajului principal.

Tocmai de aceea nici rememorarea copilăriei și retrăirea sentimentului dureros al *despărțirii de casă*, nici construcția imaginară care face din *Amintiri* un „roman al copilăriei țărănești" (Zoe Dumitrescu-Buşulenga), nici bogăția limbii ori siguranța narațiunii nu pot, singure, să justifice emoția artistică și fascinația cititorului. Scriitorul dispune, în primul rînd, de o bogăție luxuriantă de proceduri capabile să dea povestirii autenticitate (implicarea participativă a naratorului, oralitatea, stilistica lexicală, ironia, aluzia etc.). Originalitatea lui Creangă nu stă atît în ceea ce spune și nici în ceea ce imaginează (în substanța epică în sine), cît în *modul spunerii* și în rolul asumat de cel ce spune ; vocația povestitorului și harul povestirii sînt semnele emblematice ale geniului lui Creangă, aici, ca și în întregul *Amintirilor*, în povești și în excepționala nuvelă *Moș Nichifor Coțcariul*.

LLR, an XI, 1982, nr. 2, p. 20—23

Scanned with OKEN Scanner

Calistrat Hogaș : SINGUR

DOINA RAD

1. *Profilul scriitorului.* Povestitor plin de farmec, ca mulți alți scriitori moldoveni (Hogaș s-a născut la Tecuci), neobosit călător și iubitor al potecilor de munte, Calistrat Hogaș (1848—1917) ilustrează tradiția literaturii de călătorie, reprezentată la noi de Ion Codru Drăgușanu, Dinicu Golescu, Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, iar în zilele noastre în primul rînd de Geo Bogza. Opera literară a lui Hogaș este constituită din *Amintiri dintr-o călătorie* și *În munții Neamțului* din care face parte fragmentul *Singur*.

2. *Descrierea unei dimineți în munți.* Fragmenul reprodus în manual începe cu descrierea unei dimineți în munți, moment al zilei des întîlnit în literatura lui Hogaș. Deșteptat după o noapte care i s-a părut scurtă cît o clipă, călătorul constată că soarele a fost mult mai harnic decît el, deoarece răsărise de mult, „se înălțase pe ceruri, în vîrful degetelor", de unde se uita pe furiș la drumețul ascuns în fundul unei peșteri. Întreaga natură se află încă în stare de somnolență, sugerată de „focul somnoros", de Pisicuța care mai „dormita", de vîntul care „nu-și părăsise încă culcușul său, spre a învia codrii adormiți", de stihiile care par „încremenite". „Liniște neturburată în cer și pretutindeni !", exclamă cel ce iese din „vizunie". Privelișteа care se înfățișează scriitorului este cuprinzătoare, panoramică, prilejuind, așa cum observă critica literară, „o evadare din strîmtul orizont citadin și de risipire în nesfîrșit". Într-adevăr, călătorul cercetează cu privirea „deșertul înalt" și „văile adînci", „întinderea cerurilor pînă la cele mai depărtate margini ale sale". Această priveliște grandioasă și solemnă este una lipsită de mișcare, „măreția și sublimul fiind la Hogaș de esență statică" (Șerban Cioculescu). Grandiosul static amintește de prima secvență a poeziei *Vara* de George Coșbuc. Cîte o singură imagine auditivă întregește cele două tablouri : „cîntecele ciripitoare", la Coșbuc, și „gaia, cu țipet flămînd și ascuțit", la Hogaș. La ambii autori simțul vizual este puternic solicitat („priveam", „vedeam", respectiv „băgai de seamă", „cercetai cu privirea"). Hogaș surprinde astfel repaosul elementelor (codri, nori, vînt), relieful („deșert înalt", „văi adînci", „de peste întărituri") sau culoarea (deșert „plin de lumină", „senin albastru și limpede", „aburi roșietici"). Cu toate că ziua era abia la început, „soarele totuși ardea cu putere și prevestea o adevărată zi de cuptor".

3. *Descrierea unei zile fierbinți de vară.* Ca și Coșbuc, Hogaș este o natură preponderent solară, și e firesc să-l intereseze „ora clasică", adică amiaza, momentul cînd soarele ajunge „în răscrucea cerurilor".

Scanned with OKEN Scanner

Anunțată încă de dimineață, căldura devine „ucigător de arzătoare". Impresia că se află „în gurile de flăcări ale Tartarului" este susținută de o serie de cuvinte și expresii sugestive : *aburi roșietici, lumină topită, ploaie de foc mistuitor, genune de flăcări, întinderea scînteietoare,* valuri ce aburi sclipitori *se topeau în văpaia înaltă a cerului aprins, turbarea caniculară, arșița miezului înflăcărat, dinți de foc* etc. Altă modalitate de a sublinia „văpaia incendiului universal" este urmărirea reacțiilor unor elemente din regnul vegetal și animal : codrii uriași se zvîrcoleau neputincioși și țipau de usturime, greierul se retrăsese în umbra ocrotitoare a ierburilor, veverița „își mistuise ființa sa în încheietura umbroasă a unei crengi aeriene", gaia nu mai spinteca văzduhurile, vîntul nu mai clătina frunza pădurilor, norii păreau încremeniți, neîndrăznind să mai brăzdeze „înălțimile aprinse ale împărăției focului". Această viziune apocaliptică amintește pe aceea a unui primitiv dominat de puterea distructivă și de nestăvilit a naturii. Traducerea în plan literar a acestei viziuni se face prin personificare : „soarele își ridicase de pe față zabranicul", „mîni colosale și nevăzute cerneau", „arșița... mușca cu dinți de foc", „vinele adînci ale lucrurilor", „codrii uriași, ca o mînă de vreascuri netrebnice, se zvîrcoleau" etc. Animismul mai este, în același timp, și „o proiecție a ideii de forță, care devine astfel mai palpabilă" (Pompiliu Constantinescu).

4. *Martor la „o epopee măreață și crîncenă".* Sugestiv pentru harul de povestitor al lui Hogaș, pentru capacitatea sa de a exprima plastic mișcarea, episodul luptei dintre Pisicuța și „o muscă mare cu spetele lucitoare și verzii" ia proporții neobișnuite, colosale. Avem impresia că asistăm la încleștarea a două armate, vocabularul folosit pentru sugerarea bătăilei fiind cel al unui strateg militar : *luptă uriașă, strategie, a apăra.* bătăliei fiind cel al unui strateg militar : *luptă uriașă, strategie* etc. Marea aglomerare de verbe, frazele legate prin coordonare („ochea și prindea", „sorbea și își umfla", „țîșnea... și îi trebuia") susțin mișcarea, ritmul luptei. Desigur că disproporția enormă dintre cei doi adversari împinge imaginea pînă la caricatură și grotesc. De altfel, parodia, ironia sau autoironia (nu spune călătorul despre sălașul său că este... „sacrosant" ?) constituie o caracteristică a scrisului lui Hogaș. Este cazul să relevăm aici o altă trăsătură a literaturii sale : permanenta înclinație către enorm, către grandios. La Hogaș totul e colosal, lumea fiind privită parcă „printr-o lunetă marină" (G. Călinescu). Astfel, lupta dintre cei doi adversari e „uriașă" (în pasajul anterior întîlneam „mîni colosale", „codri uriași"), iarba „înaltă", musca „mare". Cînd Pisicuța lua aer „își umfla pieptul său puternic cu jumătate din atmosfera pămîntească", iar aerul, o dată sorbit, „era înapoiat cerului sub forma ruptă și zguduitoare a unei furtunoase note de trombon". Aceeași Pisicuță își scutura cu atîta putere pielea de pe spate, „încît geniul strategic al tuturor mușteloi universului, la un loc, ar fi rămas neputincios față de cutremurul prăpăditor al spinării și al coastelor ei...". Notația ironică a scriitorului este că asistă la „o epopee măreață și crîncenă", el însuși asimilîndu-se cu „o altă zeitate antică". Această înclinație către hiperbolizare a fost interpretată ca o expresie a „homerismului" său, de proveniență cărturărească. Se poate afirma însă, cu deplin temei, că „sentimentul urieșescului" amin-

Scanned with OKEN Scanner

teşte nu numai de fabulosul homeric, ci şi de basmele noastre populare, unde elementul „urieşesc" este adesea prezent (să ne gîndim numai la personaje ca Setilă, Flămînzilă sau Sfarmă-Piatră).

5. *Descrierea naturii dezlănţuite.* Anunţată încă de cu seară prin cîteva semne ştiute (tunete, fulgere, nori negri şi grei), furtuna se dezlănţuie în curînd cu toată puterea. Momentul aminteşte de grandoarea epopeilor homerice, avînd dimensiuni apocaliptice, terifiante : uraganele umplură jgheaburile munţilor, viforul „şuiera, gemea şi urla", fulgerele spintecau „întunecimile fioroase ale nopţii înalte", pămîntul se cutremura din temelii, văzduhurile fierbeau, cerurile clocoteau, stîncile erau „smulse de pe temeliile lor de veacuri" şi „se rostogoleau prăpăstios în genunile adînci ale văilor", brazii „se frîngeau cu glasuri de trăsnet" etc. „Viziunea e regizorală, cu fast dramatic — nota Const. Ciopraga —, fundalului plastic asociindu-i-se un decor sonor. Avalanşa de imagini vizuale şi cumulul de senzaţii sonore (cu efecte onomatopeice) sugerează o năruire a lumii." Prin folosirea verbelor la imperfect plural *(tremurau, fierbeau, clocoteau, se rostogoleau, se frîngeau)* se întreţine „impresia de huruit continuu cu ecouri înfricoşătoare". Această ipostază a naturii dezlănţuite, ca şi cea anterioară, dominată de „văpaia incendiului universal", evidenţiază latura romantică a personalităţii lui Hogaş. Natura romanticilor — scria G. Călinescu — „e caracterizată prin furtuni, ploaie, ceaţă, secetă, catastrofe (cutremure vulcanice) sau regim torid".

6. *Încetarea furtunii şi biruinţa luminii.* Pe la „cîntători", furtuna se potoli. Artileria cerească încetase. Perdeaua neguroasă a norilor dispăru, în locul ei apărînd „o poartă de senin limpede", pe care se putea zări o stea cu lumină tremurătoare. Deşteptîndu-se a doua zi, „amantului naturii" i se pare că lumea era „ca răsărită atunci, pentru întăiaşi dată, din sînul adînc al apelor creaţiunii. Atîta era de fragedă, atîta era de virginală !". Peisajul este edenic, fantastic, în felul insulei din *Cezara* lui Eminescu sau al celui din *Călin (File de poveste).* Înseşi mijloacele stilistice sînt asemănătoare, Hogaş recurgînd la *personificări* („soarele însufleţea picăturile mari şi grele de rouă curată", ierburile mlădioase „îşi plecau molatec fruntea lor înspre pămînt", florile se ridicau „ca trezite din somn") ; *metafore* (potirul strălucitor al florilor, „văl străveziu, ţesut din fire limpezi de lumină"), *epitete* („ierburi *mlădioase*", lumină *trandafirie*", „imensitate *solemnă*" etc.).

7. *Arta de prozator a lui Hogaş.* Mare meşter al scrisului nostru (nu întîmplător Caragiale l-a aşezat în ierarhia cea mai înaltă a preferinţelor sale literare), Calistrat Hogaş este greu încadrabil în vreo formulă sau curent literar, căci în opera sa elementele clasice se întîlnesc cu cele romantice sau baroce, atitudinea primitivului coexistă cu cea a cărturarului, epicul se împleteşte cu liricul, neologismul cu expresia arhaică sau regională. În *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu îl plasa în capetolul scriitorilor „ironişti şi humorişti", găsindu-i şi acea caracterizare memorabilă: „Hogaş este un Creangă trecut prin cultură". Procedeele sale artistice aparţin retoricii clasice : personificarea, hiperbola sau comparaţia hiperbolică, umorul, ironia sau autoironia. Epitetul este, ca la Negruzzi, general : „deşert *înalt*", „văi *adînci*", „iarbă *înaltă*", „muscă *mare*", de

Scanned with OKEN Scanner

multe ori de proveniență cultă : „sită *imensă*", „mîni *colosale*" etc. Amplă, ca la Odobescu, fraza e presărată deopotrivă cu arhaisme și regionalisme *(gaie, zabranic, urdie, a rîdica, către, șivoaie)* și neologisme *(egidă, geniu, balistică, citadelă, asalt, artilerie)*, acestea din urmă fiind încă o dovadă a facturii livrești, cărturărești a stilului.

8. *Concluzii.* Iubind natura în singurătatea ei solemnă și neprihănită (de aici și alegerea titlului — *Singur)*, Hogaș s-a numit pe sine însuși „amantul nestrămutat al marilor privelişti ale naturii". Întreaga sa operă este un produs al acestei mari iubiri.

Dintre multele caracterizări memorabile care s-au făcut scriitorului, vom aminti cuvintele marelui său prieten, Garabet Ibrăileanu : „Calistrat Hogaș a pus în paginile lui numai lumină și viață, numai soare și bucurie — a pus toată taina muntelui și tot albastrul cerului moldovenesc..."

LLR, an XIV, 1985, nr. 3, p. 19—21

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Davila : VLAICU VODA

ION N. DINCĂ

Drama *Vlaicu Vodă* a fost reprezentată pe scena Teatrului Național din București în seara zilei de 12 februarie 1902, cînd autorul ei împlinea 40 de ani de viață.

În evoluția dramei istorice tradiționale, inaugurată de Bogdan Petriceicu Hasdeu, prin *Răzvan și Vidra*, și de V. Alecsandri, prin *Despot Vodă*, piesa lui Al. Davila reprezintă, alături de *Apus de soare* de Barbu Ștefănescu-Delavrancea, unul dintre momentele ei de culminație.

Drama reconstituie un episod al luptei pentru putere și pentru independența țării în timpul lui Vlaicu-Vladislav al IV-lea, fiul și urmașul lui Alexandru Basarab, întemeietorul statului independent Țara Românească, acțiunea desfășurîndu-se pe la 1370. Înfruntarea se produce între Vlaicu și doamna Clara, mama sa vitregă și soția de-a doua a lui Alexandru Basarab, unealta statului maghiar în Țara Românească și, totodată, susținătoarea expansiunii catolicismului la noi. Conflictul real este determinat de coroana maghiară, care se folosește de doamna Clara și de propaganda catolică pentru consolidarea vasalității Țării Românești. De fapt, țara a fost închinată de Clara după ce a retras din Ardeal o parte din armatele române conduse de craiul Nicolae, domn al țării și frate mai mare al lui Vlaicu, în momentul în care acestea înregistraseră cîteva victorii asupra adversarilor. Consecințele, așa cum îi reproșează Vlaicu doamnei Clara, au fost triste : craiul Nicolae a fost omorît, țara a fost supusă, drept garanție a credinței supunerii au fost trimiși ca ostatici la curtea maghiară sora și cumnatul lui Vlaicu, Cristina și Strașimir, iar în capitala țării, Curtea de Arges, tronează Clara, păzită și sprijinită de oștile conduse de Kaliany ; s-a intensificat astfel propaganda și expansiunea catolicismului în țară.

Compozițional, drama cuprinde cinci acte. Primul act debutează cu prezentarea cuplului Anca—Mircea și cu o adunare a boierilor într-o poiență, în mijlocul unei păduri din apropierea capitalei, spionați de Pala, sluga doamnei Clara. Tot în actul I se conturează conflictul, care evoluează crescînd, generînd o puternică tensiune dramatică. Este un conflict complex, avînd în centrul lui disputa pentru putere dintre Vlaicu și doamna Clara, dispută mascată din partea lui Vlaicu la început printr-o deosebită artă a disimulării, pentru ca apoi să se manifeste deschis. Conflictul dramatic angajează însă și alte forțe : boierii patrioți în frunte cu banul Miked, spătarul Dragomir, și grupul doamnei Clara, boierii care nu intuiesc tactica și țelurile patriotice

Scanned with OKEN Scanner

ale domnului, pe care-l acuză de supunere slugarnică față de Clara și Kaliany.

Obligat să recurgă la tactica supunerii aparente față de doamna Clara, pentru a cîștiga timpul necesar atingerii obiectivelor sale — salvarea sorei și cumnatului, închegarea alianțelor cu țările ortodoxe din sud, în vederea scuturării jugului străin —, Vlaicu acordă mină liberă și depline puteri doamnei Clara în conducerea țării. Ea dispune arestarea sau înlăturarea de pe scena politică a unor boieri patrioți, potrivnici țelurilor ei, și acționează în interesul coroanei statului maghiar.

Bănuitoare și amenințătoare, doamna Clara încearcă să împiedice alianțele lui Vlaicu cu Serbia, pe care domnul ar fi vrut să le consolideze prin căsătoria Ancăi cu kralul acesteia, Simon Staret, atîtă ura lui Mircea împotriva lui Vlaicu și-l atrage de partea sa, anunțînd curții căsătoria Ancăi cu Mircea.

Unii boieri, care nu înțeleg tactica domnului, consideră atitudinea sa drept slăbiciune și slugărnicie și se îndoiesc de el (actele I—IV), așa cum avea să le-o reproșeze, în ultimul act, Vlaicu : „Toți v-ați îndoit de mine, toți m-ați renegat vreodată". Aflați în derută, acești boieri trec de partea doamnei Clara, dar hotărîrea acesteia de a-l pierde pe Vlaicu îi îndepărtează de ea.

Conflictul evoluează în mod ascendent, începînd cu actul al II-lea, atingînd punctul culminant în actul al IV-lea, cînd confruntarea devine deschisă și dramatică : „Doamna Clara : Însuți, hotărîndu-mi ura, înarmat-ai brațul meu ! / Vlaicu : Ah ! te-aștept ! Într-o căpcană bine-ntinsă vei pica".

În actul al V-lea, subiectul evoluează spre deznodămînt, fără a fi însă lipsit de tensiune dramatică. Acțiunile doamnei Clara sînt anihilate, ea însăși fiind surghiunită la mănăstirea Snagov, deși multimea cerea condamnarea ei la moarte ; este expulzat și Kaliany. Mircea însă, orbit de dragostea pentru Anca, îl atacă pe Vlaicu în sala tronului, dar acesta este salvat de Grue cu prețul vieții lui. Mircea regretă fapta și este, pînă la urmă, iertat de domn, cu condiția să îndeplinească rolul pe care l-a jucat Grue, de apărător al domnului și al țării : „Vlaicu : Mi-ai ucis pe Grue, pavăza și brațul meu ! / Mă pricepi ! Fii... ce-a fost Grue ! / Mircea : Te-nțeleg și jur !".

În finalul piesei, după ce conflictul se rezolvă în favoarea sa, Vlaicu apare triumfător, cu deplină autoritate și ca singur domn al Țării Românești, întrunind deplina adeziune a poporului la acțiunile sale.

Mesajului patriotic — ca idee dominantă a piesei — i se asociază alte idei, care-i accentuează actualitatea, printre care :

a) sentimentul frăției muntenilor cu moldovenii și grija față de soarta Moldovei, ajunsă pe mîna unei alte slugi a coroanei maghiare, domnitorul Latcu : „Groza : Mi-ați întins, cu-n ea frăția, mîna voastră românească. /.../ Vlaicu : Bine. — Costeo, Grozo, dragii mei... / Mergeți la Moldova soră pentru mîntuirea ei" ;

b) dorința de pace, specifică dintotdeauna poporului român : „...Pîn-acuma goarna tace... / Dar vreu liniște, Mikede, — cum o vrei și tu — vreau pace !".

Dacă în ceea ce privește reconstituirea trecutului Nicolae Iorga și alții i-au adus reproșuri lui Al. Davila, meritul piesei rezidă în re-

Scanned with OKEN Scanner

flectarea culorii epocii — în evocarea istorică — și în modul în care evoluează pe scenă personajele și mai ales cei doi protagoniști, Vlaicu-Vodă și doamna Clara.

Vlaicu-Vodă, eroul central al dramei, este tipul domnului patriot, cu dragoste de țară și de popor, cu un caracter complex : viteaz, s-a încununat de fapte strălucite în luptele din Ardeal ; trădat de doamna Clara, este nevoit să recurgă la tactica disimulării : aparent, este smerit, supus față de doamna Clara și de coroana maghiară, în timp ce, în ascuns, acționează pentru scuturarea vasalității impuse. O face însă cu multă prudență, avînd nevoie de timp pentru a-și salva sora și cumnatul din captivitate și pentru a nu stîrni bănuielile lui Kaliany și ale Clarei. Intuind în „smerenia" lui vodă o adevărată mască, moș Neagu afirmă : „Dar din umbră și tăcere vodă face și desface...", iar Costea Mușat remarcă și el : „Nu se poate : se preface. Tace, rabdă, dar pîndește / Și așteaptă cu credință ceasul tainic ce sosește".

Răbdător și cu mult tact, domnitorul îi convinge treptat pe boieri de adevăratele sale sentimente și intenții : dragostea de țară și de popor, în interesele cărora acționează : „Sfînt se face orice mijloc pentru-a țării apărare ! / Și că țara mi-am scăpat-o jur aici păcatul mare".

Inteligenței și clarviziunii sale politice și diplomatice i se adaugă arta de a ieși din încurcătură, viclenia procedurală, dar și spiritul de acțiune, tenacitatea. Astfel, domnul aparent supus, slugarnic și fără personalitate, de la începutul piesei, se dovedește dinamic și aprig cu doamna Clara, căreia îi dezvăluie în fața sfatului țării toate acțiunile dușmănoase și-i dejoacă planurile. Demn, i se adresează lui Kaliany astfel : „Tu la Ludovic vei merge ; îi vei spune craiului / Că n-a fost — și nu e — vodă Vlad vasalul lui ; / Că nu mai domnește sluga lui în Țara Românească, / Ci eu, care-am ars în vremuri Alba Iulia crăiască ; / C-amîndoi ne-om înțelege după placul meu și-al lui ; / De-o vrea pace, pace fie ; iar de-o vrea război...". Aceste ultime versuri sună ca un avertisment și ne amintesc de *Scrisoarea III* de Mihai Eminescu.

Patriotismul lui Vlaicu-Vodă se manifestă și în respectul pe care îl acordă obiceiurilor străbune și datinii, în lumina admirabilei definiții date de spătarul Dragomir : „...Datina e legătura / Sfîntă dintre domn și tine...".

Opusă lui Vlaicu, doamna Clara închină țara regelui maghiar, ale cărui interese le slujește, accentuează dependența țării și lezează sentimentele poporului, susținînd propaganda catolică în Țara Românească. Nelipsită de însușiri politice, le subordonează țelurilor ei, pretextînd modernizarea rapidă a țării și negînd tradiția. Energică, dîrză, perseverentă, cu o voință de fier, doamna Clara se manifestă exploziv, își comunică ambiția și își exteriorizează dîrzenia printr-un limbaj plin de trufie : „Eu vreau, eu poruncesc...", înscriindu-se în galeria unor tipuri feminine voluntare ca Vidra sau doamna Chiajna. Trufașă, orgolioasă, lipsită oarecum de tact și cu mai puține însușiri diplomatice decît Vlaicu, în sensul că-și deconspiră mai ușor planurile, deoarece nu dispune de iscusința și de arta de disimulare a domnului, știe să-și aleagă mijloacele de luptă împotriva lui Vlad. Crudă și autoritară, violentă chiar, prin intrigi bine întreținute, caută să-l piardă pe

Scanned with OKEN Scanner

Vlaicu, speculînd deruta boierilor și sentimentele lui Mircea pentru Anca.

Rumân Grue, deși nu rostește un cuvînt pe scenă, este simbolul unui popor întreg. Nelipsit din preajma domnului, eroul dovedește devotament, dragoste față de domn și față de țară și putere de sacrificiu, specifică dintotdeauna poporului român.

Merite are piesa și prin modul în care zugrăvește diferențiat grupul boierilor. Dacă unii sînt foarte hotărîți (banul Miked, spătarul Dragomir, Groza, Costea Mușat ș.a.), cei mai mulți sînt șovăitori, prin atitudinea lor făcind jocul doamnei Clara. Învăluit într-o aură enigmatică și romantică ne apare tînărul Mircea, diametral opus eroului prezentat de Mihai Eminescu în *Scrisoarea III*, ceea ce s-ar putea explica prin tinerețea lui.

Drama *Vlaicu-Vodă* se impune și prin calități poetice, chiar dacă versificația suferă de unele imperfecțiuni. Versul este lung, de 15—16 silabe, în general retoric și patetic, dar unele replici sînt scurte, sentențioase, chiar dure. Vocabularul este bogat, expresiv, cu un colorit ușor arhaic, potrivit pentru realizarea atmosferei istorice și susținerea mesajului patriotic al dramei.

LLR, an XIII, 1984, nr. 2, p. 25—28

Scanned with OKEN Scanner

Gala Galaction : LA VULTURI !

GEORGE ȘOVU

Lumea cu care se confruntă nuvela *La Vulturi*, o lume românească de demult, îndurerată de loviturile primite din partea dușmanilor din afară, dar și de dinăuntru, o lume mîndră în același timp, călită în suferințe și luptă și care n-a încetat să spere într-un timp de lumină și de tihnă, ne este sugerată încă din titlul acestei impresionante evocări, aparținînd prozatorului Gala Galaction.

Armonioasă împletire de descriere și evocare, punctată ici-colo de dialogul încordat, care fulgeră, cel mai adesea, întreaga realitate artistică cu linii ca de foc, nuvela se constituie dintr-o suită, gradată, de tablouri și întîmplări, unele prezente, altele proiectate prin retrospectivă, din mijlocul cărora cresc memorabile chipuri.

Primul plan al acestei lumi, fixată într-un spațiu românesc, emoționant prin grandoare și relief neliniștit, frămîntat, ca însăși viața oamenilor — și ea impresionantă, prin simplitate și zbucium, nu de puține ori prin tragism —, este realizat cu ajutorul *descrierii*.

O dată cu începutul nuvelei intrăm într-o atmosferă de măreție și lumină. Tabloul, conturat mai ales prin imagini plastice, care se adresează, în primul rînd, ochiului, uimit parcă de cîte îl solicită și îl încîntă, este surprins într-un *ceas de liniște*, dobîndită la capătul unui drum presărat cu încordări și sfîșieri.

La structurarea acestui *tablou* — cadru de viață și de moarte, de înălțări și prăbușiri, de durere și speranță — colaborează, cu strălucit succes, contrastul dintre diverse elemente ale imaginii globale a reliefului : într-o zi cu soare, culmile Scripetelui, „colțuroase și limpezi ca o cunună de securi“ (splendidă comparație), ni se dezvăluie ca o măreață construcție, adunată de jur împrejurul unei palme de pămînt, locuite de „un pumn de oameni“. Locul acela se numește Iablanicioara, de la numele pîrîului, care, izvorînd, de undeva, din munte, își poartă „undele oțelite“ printre „lespezii zdrobiți și printre fagii cosiți la rădăcină“, adunîndu-se și depănîndu-se apoi prin jgheaburile pe care ciobanii — stăpîni ai ținutului — i le întind în cale spre a traversa o poiană și căzînd apoi, peste „crestetul brazilor“, către vale.

Pe lîngă pîrîu coboară o cărare, „singura mai lesnicioasă“, dar „chinuită“ în același timp, ca și viața oamenilor care trăiau în cele „cîteva case, întemeiate în acest cuib de vulturi“.

Metaforele, deosebit de expresive, dau viață și trăinicie tabloului, țesîndu-se într-un fremătător covor artistic prin contribuția verbelor — și ele alese cu un acut simț al puterii de sugestie și puse să lucreze

Scanned with OKEN Scanner

într-un timp al eternității, fără început și parcă fără sfîrșit — *imperfectul*.

Se poate deslușî și valoarea de simbol a unor imagini, ca și puterea anticipativă a altora. Astfel, „în fața cerului, mai sus decît orașii cei mai înalți", „pluteau neobosit, scăldîndu-și aripile în lumină", vulturii, imaginea lor putînd fi interpretată și ca un simbol al aspirației către înalt, al mîndriei de neînfrînt, al speranțelor, dar și ca o permanentă prevestire a pericolului, a tragediilor care pîndesc oamenii în orice clipă. După cum alte imagini sugerează, de asemenea, viața aspră, sfîșiată de atîtea dureri, a acelor suflete care-și construiau destinul prin veșnică luptă cu ceea ce constituia obstacol în jurul lor ori dincolo de ele.

În acest tablou atenția se concentrează, la un moment dat, asupra *baciului Dănilă*, „starostele ciobanilor din partea locului", „om care trecuse prin multe suferințe și încercase multe vaduri de amărăciune".

Chip cu adevărat memorabil, construit, în prima parte, prin acumularea unor imagini care indică drumul devenirii lui, iar, în partea a doua a nuvelei, prin imagine surprinsă în mișcare, în încordare și meditație profetică (la sfîrșit), *moș Dănilă* constituie un personaj reprezentativ pentru ceea ce au însemnat altădată oamenii legați de glie, atașați cu trup și suflet țării, vibrînd la chemările ei mari de dreptate, libertate și lumină și sprijinindu-le după puteri; bătrînul este semnificativ, de asemenea, pentru voința de neînfrînt de a învinge nenorocirile soartei.

Printr-o suită de întîmplări, povestite într-un ritm alert și în mod succint, cititorul cunoaște drumul de chin al lui Dănilă, care, după ce „puhoiul năvălirilor străine" „îi măturase" de trei ori averea făcută cu trudă, a părăsit locurile în care se născuse, s-a urcat pe munte, făcîndu-se cioban și întinzîndu-și, în cîțiva ani, neamul și întîietatea aici, în valea Iablanicioarei.

La imaginea urgiilor aduse din afară, de către turci, scriitorul alătură pe aceea a luptei lui Tudor Vladimirescu pentru împlinirea înăuntru, a dreptății mult visate de popor, luptă pe care o sprijină, în chip direct, și un grup de bărbați porniți din acel „cuib de vulturi", „piătiți și îmbrăcați de moș Dănilă" și avînd în frunte pe Păun Ozun, unul din ginerii acestuia.

Lumea nuvelei se îmbogățește în curînd cu o altă *imagine memorabilă* — chipul *Agripinei*, fiica cea mai mică a baciului, căsătorită cu Păun Ozun, căruia îi adusese pe lume mai mulți copii, din care îi trăiau trei: Măriuca, Vlad și Păunaș.

După tensiunea acumulărilor, realizate prin retrospectivă, întreaga construcție epică sosește din nou la acel moment de tihnă și de lumină descris la început. Natura, măreață, dar severă, se umanizează. Scriitorul înfățișează gospodăria lui Păun Ozun, stăruind pe imaginea primilor doi copii — Măriuca și Vlad —, „care se jucau lîngă șuvoiul Iablanicioarei, ce trecea prin fundul grădinii", și pe aceea a mamei lor, Agripina. Păunaș, foarte mic, născut după plecarea tatălui său în luptă, dormea în albie.

Acea „pace adîncă" a locurilor, „fîntînă dintre munți, plină de chipul și de aleanul soarelui", este sfîșiată, pe neașteptate, de un strigăt care zguduie sufletele și întreaga fire: „Fugiți! Vin turcii!".

Scanned with OKEN Scanner

Imediat, notează autorul, slăvile fură „sfredelite" de „țipete, nechezături și împușcături".

Din acest moment, firul epic capătă un ritm extrem de încordat, de dramatic, sugerînd, în mod excepțional, dramatismul vieții acestei femei — *simbol al mamei în stare să se sacrifice oricînd spre a-și salva copiii.*

Drumul Agripinei, alergînd, cu cei trei copii, de mînă sau în brațe, luptîndu-se cu muntele, cu moartea, de fapt, se realizează, prin măiestria scriitorului, ca o pagină dintre cele mai frumoase din literatura noastră, o pagină clocotind de durere, vibrînd de înfiorate descrieri, în care se armonizează permanent lumini și umbre.

Surprinzîndu-și eroina într-o *situație limită*, autorul își creează astfel prilejul de a evidenția, în chip firesc, adevărata esență a ființei acesteia. Agripina este nevoită să urce o adevărată *Golgotă.* Privind-o, la început, din exterior, autorul îi surprinde mai ales gesturile febrile : „se repezi la Păunaș, îl ridică din albie, îl puse în poală și, prin ușa din fund, țîșni în grădină. Se strecură pe lîngă grajd, ajunse pe Măriuca și pe Vlad și, tîrîndu-i după ea, începu să urce coasta din fag în fag". Suita de verbe folosite aici constituie mijlocul principal al sugerării spaimei ce-o cuprinsese și a hotărîrii luate, cu bărbăție, de a-și salva, cu orice preț, copiii, alegînd pentru aceasta cărarea cea mai scurtă, dar și cea mai anevoioasă.

De aici înainte, *atenția scriitorului este distribuită între personaj și natură.* Este folosită o gamă largă de procedee artistice care, toate la un loc, pun în lumină copleșitoarea frumusețe morală a Agripinei. Autorul notează, de data aceasta, în mod direct, *gîndurile eroinei,* pentru ca, mai apoi, *să înregistreze* senzațiile ei, unele de o violență rară, generate de oboseala, durerea și marea tensiune nervoasă prin care trece. Urmărim astfel o *gradație dinspre exterior spre adînc, spre interior,* sugerată, între altele, prin folosirea unor interogații și exclamații bine plasate, prin construcții eliptice care măresc tensiunea, încordarea, prin trecerea bruscă de la vorbirea indirectă la cea directă etc.

În întreaga nuvelă există o deplină concordanță între aspectele de natură și sufletele oamenilor, caracterele acestora, „oțelite" și ele parcă — precum undele Iablanicioarei.

În momentele disperării Agripinei, natura vibrează parcă în acord cu durerea ei halucinantă : „Copacii dimprejur zvîcneau și începeau să se facă roșii" — notează scriitorul, într-un limbaj artistic de mare expresivitate.

Încordarea din gradația epică atinge punctul *culminant* în momentele în care Agripina, după ce ascunsese pe Păunaș într-o căpiță de fîn, din poiana de sub stînă, ajunge, aproape nebună de durere și oboseală, împreună cu cei doi copii mai mari — Măriuca și Vlad — la moș Dănilă.

„— Au venit turcii în sat, bunicule !" strigă fetița. Vestea cade ca un trăsnet de data aceasta în vîrful muntelui și pătrunde în sufletul bătrînului, care își cheamă în ajutor ciobanii mai tineri și pornește cu ei împreună să întîmpine dușmanul, cu hotărîrea de a-și vinde pielea cît vor putea mai scump.

Maestru al gradării contrastelor și al efectelor acestora, Gala Galaction construiește, din nou, *un moment de liniște,* de „liniște împărătească". În lumina ei simțim însă învolburarea din gîndurile bătrî-

Scanned with OKEN Scanner

nului, prin care „treceau nori și corbi", sugestivă imagine, prevestitoare a morții tocmai a aceluia ce reprezenta speranța, *o speranță ucisă* cu brutalitate de către vulturii răpitori, contopiți acum, în plan simbolic, cu toți dușmanii vieții acestor oameni buni și mîndri, iubitori de dreptate și de libertate și care „stăteau în fața soarelui cu o inimă ca din el ruptă", cum ar fi zis Mihail Sadoveanu.

Deznodămîntul tragic al întregii construcții epice *este dublat de o meditație* nu mai puțin tragică, simbolică, în același timp, profetică. Lumea aceea românească — natură și oameni —, o lume aspră, dar sublimă prin înfățișare și frumusețe morală, prin înălțimea și puritatea idealurilor, o lume sfîșiată, în chip nedrept, de dureri și năpaste, este dominată acum de figura îndurerată a bătrînului staroste al ciobanilor, care, plîngînd în fața cerului, se roagă, cu un patetism sfîșietor, pentru un destin mai bun al neamului său.

LLR, an XII, 1983, nr. 1, p. 47—49

Scanned with OKEN Scanner

Gala Galaction : LA VULTURI !

FLORICA MITU

Pornind de la sursa de inspirație a nuvelei *La Vulturi !* (1912), și anume realitatea social-istorică a Munteniei din prima jumătate a secolului al XIX-lea, prima coordonată a analizei literare va fi imaginea vieții păstorilor de pe culmile Scripetelui, în timpul mișcării revoluționare conduse de Tudor Vladimirescu. Narațiunea, întretăiată de succinte dialoguri și descrieri, relevante sub raportul relației om-natură, surprinde situația precară a ciobanilor permanent amenințați de primejdii, dezvăluind sensul mișcării conduse de Tudor așa cum se desprinde din conștiința omului din popor.

Există, în nuvelă, două tablouri : cel dintîi, dominat de chipul neînfricat al bătrînului Dănilă, „om care trecuse prin multe suferințe și încercase multe vaduri de amărăciune", al doilea, din care se desprinde figura măreață a Agripinei, capabilă de eforturi supraomenești pentru salvarea copiilor ei.

Primul tablou are rol de expoziție dezvoltată, care înfățișează cadrul acțiunii, momente semnificative din biografia lui moș Dănilă, schițează atmosfera sumbră, de incertitudine și de teamă, un adevărat preludiu pentru întîmplarea tragică dezvăluită gradat, în detaliu, în tabloul al doilea.

Existența oamenilor este permanent amenințată de invazii străine, de jaf și de moarte. În tinerețe, Dănilă a agonisit de trei ori avere și de trei ori totul a fost jefuit de turci. Deznădăjduit, părăsește locurile natale și se retrage în munți „să nu mai vadă plaiul și silnicia de pe el". Ajunge la izvorul Iablanicioarei, devine cioban dibaci, chiar starostele păstorilor din partea locului, își reface gospodăria, își rostuiește copiii, dar nu îi este dat să cunoască tihna nici la cei optzeci de ani ai săi.

La vestea izbucnirii revoluției lui Tudor, Dănilă trimite pe cel mai drag dintre ginerii săi, pe Păun Ozun, și pe alți zece voinici la luptă pentru a-l sluji „pînă la moarte" pe „domnul Tudor".

Adeziunea poporului la mișcarea revoluționară a lui Tudor Vladimirescu este astfel prezentată :

„...pretutindeni întîlneau cete-cete de zăplani, tot oameni hotărîți și aspri, neștiutori de dor și de păreri de rău, porniți cu flinta, cu coasa ori cu furca la spinare spre steagul ridicat de domnul Tudor".

De cîtăva vreme, Dănilă nu are nici o veste de la Păun Ozun, dar el știe să-și ascundă îngrijorarea și s-o îmbărbăteze pe fiica sa. După o lună de „ploi putrede", Dănilă urcă la stînă în prima zi însorită. Este tocmai ziua năvălirii turcilor în satul în care se aflau numai

Scanned with OKEN Scanner

moșnegi, femei și copii. Vrăjmășiei naturii îi urmează vrăjmășia invadatorilor turci, căci, în acest loc, adevărat „cuib de vulturi", nu există tihnă.

Faptele care au precedat momentul dramatic, de groază, au fost narate cu simplitate și naturalețe, folosindu-se timpuri ale trecutului îndepărtat sau care exprimă acțiuni petrecute în trecut sau cu caracter durativ. Vestea invaziei turcilor precipită acțiunea, declanșează spaimă, sugerată de scriitor prin tehnica contrastului, printr-un lexic apt să comunice panica, groaza, prin construcții abundente în predicate la perfectul simplu și la timpul prezent, printr-un lanț de propoziții principale, juxtapuse sau coordonate adversativ.

Vestea năvălirii turcilor cade ca un trăsnet : „în această *pace adîncă*, în această fîntînă dintre munți plină de chipul și de aleanul soarelui, *pocni răcnetul deznădăjduit* : Fugiți ! fugiți ! vin turcii !" (s.n.) : observăm antiteza : „pace adîncă" — „pocni răcnetul deznădăjduit".

Smulsă din îndeletnicirea ei cotidiană, pașnică, de gospodină și mamă iubitoare, Agripina trăiește groaza invaziei, dezvăluită gradat, prin consemnarea stărilor fizice și psihice. Reacțiile ei sînt febrile, desperate : „tresări", „groaza vestei se prefăcu deodată în groaza faptului văzut cu ochii !", *„se repezi* la Păunaș, îl ridică din albie, îl puse în poală și, prin ușa din fund, *țîșni în grădină"*, de unde îi ia pe Vlad și pe Măriuca și, *„tîrîndu-i* după ea", începe să urce muntele, urmînd cărarea cea mai anevoioasă, dar cea mai scurtă. În graba cu care dorește să-și adăpostească copiii, nu mai ține seama de dificultățile urcușului. Împovărată cu Păunaș în poală, ținîndu-i pe ceilalți doi, Agripina urcă cu greu cărarea care „scoate sufletul din om", sfîșiată de spaimă, asaltată de gînduri nebune.

Pentru a transmite stările sufletești ale femeii, ca și suferința fizică, scriitorul alternează stilurile : direct — indirect — indirect liber, insistînd asupra gîndurilor năvalnice ale femeii gata să se sacrifice pentru a-și salva copiii.

Sfîrșită de efort, cu Păunaș în brațe, cu Vlad în spate și cu Măriuca legată de brîu, Agripina

„începu să *șovăiască*, asemenea vitei *lovite* între coarne. Copacii dimprejur *zvîcneau* și începeau *să se facă roșii. O sete grozavă îi frigea* gîtlejul și măruntaiele. Gîndurile i se topeau în cap. S-ar fi trîntit întreagă în omătul ce *fierbea* la nodurile Iablanicioarei și-ar fi secat șuvoiul dintr-o sorbire, dar mai avea atîta minte să cugete că ar fi rămase pe loc trăsnită, copiii s-ar fi prăpădit și *osteneala ei de pînă atunci ar fi fost de prisos. O perdea de sînge și de nebunie* i se lăsă, încet, pe creieri.

În pieptul ei *ardea* toată pădurea și bătăile inimii erau *bolovani încinși*, care *săreau* dintr-un loc și o *izbeau* în coaste. Se mai oprea cîteodată, cu mîinile încleștate de o rădăcină ori de o ramură ce atîrna, și pieptul îi *horcăia ca niște foale*. Punea jos pe Vlad, mai înnoda cămașa în brîu și cu pumnii *își vîra ochii în cap. Îi era sete !* Își mai răcorea limba și pleca iar. Dar vinele picioarelor *îi tremurau*, sînul i *se umflase și o înțepa îngrozitor*" (s.n.).

În acest fragment suferința atinge punctul culminant. Pe măsură ce setea devine tot mai chinuitoare, stările fizice și psihice ale personajului sînt proiectate în exterior, asupra decorului : „copacii dimprejur *zvîcneau și începeau să se facă roșii*" ; „în pieptul ei ardea toată

pădurea și bătăile inimii *erau bolovani încinși*, care *săreau* dintr-un loc și o *izbeau* în coaste". Setea provoacă senzația de foc mistuitor, sugerat prin : *îi frigea ; i se topeau ; fierbea ; trăsnită ; ardea ; bolovani încinși ; ca niște foale* etc. Expresive sînt și comparațiile : *începe să șovăiască asemenea vitei lovite, horcăia ca niște foale* etc.

Femeia „își stoarse puterile cu oarbă înverșunare", reușind să ajungă în poieniță din apropierea stînei. După ce îl *ascunde* pe Păunaș într-un stog de fîn, se îndreaptă spre stînă, urmată de ceilalți doi copii, nedumeriți și înspăimîntați de starea mamei lor.

Dănilă, cufundat în gîndurile negre provocate de lipsa veștilor de la Păun Ozun, înrolat în armata lui Tudor, este trezit la realitate de plînsul Măriucăi și de figura răvășită a Agripinei. Bătrînul strînge în grabă pe ciobani, o lasă pe Agripina în grija lui Dragomir Ozun și pornește, însoțit de ceilalți, în căutarea copilului.

Deznodămîntul se desfășoară rapid, dramatic. Scriitorul recurge din nou la alternarea stilurilor : direct — indirect — indirect liber :

„Gînduri-gînduri — nori și corbi — treceau prin cugetul lui Dănilă. Ce au căutat turcii pînă aici ? Cînd au venit, ce vijelie i-a adus ?... În sfîrșit, dacă o fi să ne ceară pielea, o să le-o vindem cît vom putea mai scump !"

În apropierea stogului ei găsesc șorțul Agripinei, scutecele însîngerate ale copilului și pene cenușii, „o largă spulberătură de fulgi cenușii, ca după o încăierare de vulturi".

Dispariția copilului capătă ample semnificații simbolice. Pentru bătrînul Dănilă, Păunaș reprezenta „ce are să fie peste patruzeci-cincizeci de ani pe plaiul dezrobit de Tudor", adică viitorul luminos al unui neam greu încercat. Moartea copilului pricinuiește bătrînului „presimțiri năpraznice", care „îi junghiară inima" gîndindu-se la ginerele său, Păun Ozun (copilul poartă același nume), și la soarta „domnului Tudor". Nu sosise încă vremea scuturării jugului apăsător al stăpînirii otomane. Valoarea simbolică a destinului copilului se desprinde și din comentariul scriitorului :

„Păsările cerului coborîseră în poiană și smulseră pe Păunaș din zbuciumul plînsului, din durerile foamei și din tot vaietul și chinul unei vieți omenești, în mijlocul *unui popor nenorocit și rob încă pe multă vreme !*" (s.n.).

În aceste cuvinte se cuprinde întreaga compasiune a scriitorului. Ultima replică a lui Dănilă justifică titlul simbolic al nuvelei : „Ajungă atîta risipă, atîta jaf *la vulturi !* din mana bietei țări și din carnea noastră !"

Am ilustrat măiestria scriitorului în surprinderea spaimei ajunse la paroxism, a destinului tragic al individului simbolizînd condiția unui popor pașnic, hărțuit de invazia cotropitorilor.

Un ultim aspect asupra căruia ne vom opri este rolul naturii în existența agitată a păstorilor de pe culmile Scripetelui. Întreaga natură pare ostilă omului, colțoasă, dură, sălbatică. Deși loc retras, „cuib de vulturi", natura nu oferă protecție omului, ci ridică obstacole în calea salvării sale :

„Culmile Scripetelui se deslușeau [...] și colțuroase, și limpezi ca o *cunună de securi* [...]. Într-o parte, zidul îmbrăcat în codri *se știrbea*, ca să lase, printre lespezii *zdrobiți* și printre fagii *cosiți* mereu la rădăcină, undele oțelite ale Iablanicioarei [...]. Pe lîngă el

[pîriu], cobora, *chinuită*, singura cărare mai lesnicioasă celor cîteva case de oameni întemeiate în acest *cuib de vulturi*" (s.n.).

„Coasta era *grozav de prăvălatică* și Iablanicioara, după ce *se învîrtea* și *se zvîrcolea* în sus, printre *stîncile țăpure*, cobora acum de-a dreptul, *frîngîndu-se* din piatră în piatră și *zdrobind* cu vuiet de fiecare piatră pare că nu apă, ci bulgări de zăpadă" (s.n.).

„Agripina vedea [...] drumul satului și adîncătura Iablanicioarei, iar dincolo aripile negre ale pădurilor de brad, aruncînd umbre adînci pe fînețele înflorite și *gurile de secure* ale Scripetelui *mușcînd* din cerul albastru".

Analizați stilistic aceste pasaje cu intenția de a descifra raportul om-natură și de a sesiza valoarea expresivă a cuvintelor subliniate. Se pot face comparații cu alte opere literare dedicate vieții păstorilor? Cum apreciați modul personal în care Gala Galaction înfățișează această relație tradițională în literatura română?

LLR, an V, 1976, nr. 4, p. 24—27

Scanned with OKEN Scanner

Mihail Sadoveanu : NEAMUL ȘOIMĂREȘTILOR

AL. TUDORICĂ

Neamul Șoimăreștilor aparține scrierilor de tinerețe ale autorului (1915), anticipînd seria marilor creații istorice sadoveniene de mai tîrziu, cum sînt *Zodia Cancerului* (1929), *Frații Jderi* (1935—1942) sau *Nicoară Potcoavă* (1952). Aflăm ilustrate în roman atît una dintre temele sale predilecte, evocarea unor fapte și întîmplări din istoria Moldovei, cît și mijloacele de realizare literară a ei, în primul rînd prin aducerea în paginile cărții a unui anumit tip de personaj, aventurosul erou sadovenian, care, sub înfățișări numai aparent diverse, traversează mai toate istorisirile de acest fel ale autorului.

Dimensiunea aventurii, cultul personajului sau al evenimentului de excepție reprezintă constante ale epicului sadovenian, ele aparținînd adîncului strat romantic aflat la temelia întregii creații a scriitorului. Găsindu-și în adolescență expresia, după cum mărturisește însuși autorul, în lecturile și apoi în încercările de compunere a unor povestiri cu haiduci, aventura ia în *Șoimii*, roman de început (1904), o primă formă semnificativă pentru încercarea sa de a se alia cu istoria. Marile creații sadoveniene pe teme istorice vor complica apoi treptat o astfel de compoziție, ajungînd la un evident rafinament în epoca de maturitate.

Formula narațiunii istorice urmează la Sadoveanu, pînă la un punct, o rețetă generală (cea mai simplă apropiere ce ne stă la îndemînă putîndu-se face, de exemplu, cu Alexandre Dumas-tatăl și întîmplările muschetarilor săi). Ea așază împreună, în proporții bine stabilite, aventura cu istoria, ficțiunea cu adevărul cronicii. Fără îndoială, așa cum se cuvine în literatură, ultimul servește mai ales drept cadru general, constituidu-se cel mai adesea într-un fundal de epocă (ceea ce numim de obicei culoarea locală și istorică), făcînd loc în prim plan dezvoltării mai mult sau mai puțin libere a fanteziei. Tratarea personalității lui Ștefan cel Mare în *Frații Jderi*, de pildă, diferă ca intenție și realizare de calitatea imaginii domnitorului din *Viața lui Ștefan cel Mare*, evocare făcută cu scrupulul detaliului de cronică în cadrul unei obișnuite biografii romanțate. În textul romanului, prezența gloriosului voievod are mai ales rostul de a produce în mintea cititorului necesara *iluzie* a adevărului istoric ; de fapt însă, întreaga acțiune se sprijină aici pe umerii fabuloasei familii a Jderilor, personaje inventate și tocmai de aceea capabile să susțină dimensiunea aventuroasă a intrigii, latură importantă, căutată la lectură mai ales de către tînărul cititor (ceea ce explică și o anume „specializare" pe vîrste a lectorilor operei sadoveniene). În același timp, eroii probează prin toate faptele lor o exemplară iubire de țară, un adînc devotament față de

Scanned with OKEN Scanner

domnitor, sentimente menite să-i lege de o tradiție și de un pămînt anume, adică să-i fixeze într-o istorie posibilă. În cadrul astfel creat, aventura se poate desfășura fără împiedicări, dovedind însă totodată respect pentru ceea ce încă Aristotel numea în *Poetica sa verosimilul* și *necesarul*, condiții, cum se vede, de timpuriu observate și cerute literaturii.

Neamul Șoimăreștilor realizează cu mare pricepere împletirea celor două planuri, al istoriei și al ficțiunii, iar dimensiunea mai redusă a romanului în comparație cu amplele narațiuni istorice de mai tîrziu permite o mai bună observare a unității sale compoziționale. Povestirea se întinde, direct sau retrospectiv, pe durata a trei domnii (a lui Aron-vodă, a lui Ștefan Tomșa, a doamnei lui Ieremia Movilă și a fiului ei Alexăndrel), iar istoria lui Tudor Șoimaru și a neamurilor sale răzeșești este așezată în strînsă legătură cu avatarurile luptei pentru putere dintre diferiții pretendenți la scaunul Moldovei, ajutați de partidele boierești cointeresate.

Tudor Șoimaru, personajul principal al romanului, parcurge de-a lungul povestirii o traiectorie pe care am putea-o numi inițiatică. El realizează cunoașterea în două planuri, ambele tradiționale la Sadoveanu și, de obicei la el, opuse : cel erotic și cel al legăturii fundamentale, devenită treptat covîrșitoare, cu pămîntul și țara. Ordinea descoperirii celor două sentimente este și ea importantă, întrucît al doilea, așezîndu-se curînd în opoziție față de primul, va determina un conflict interior cu totul specific pentru compoziția sufletească a eroilor sadovenieni. Aceștia, aproape fără excepție, ratează șansa realizării erotice, cu toate că sînt posesorii unor virtuți care, în contextul lumii lor, îi definesc drept personaje pe deplin pozitive. Asemenea valori ca bărbăția, vitejia, frumusețea ori dragostea de țară, și mai ales întrunirea lor la superlativ într-un singur individ, caracterizează întocmai prototipul personajului romantic la Sadoveanu. Însă neputința izbîndirii în iubire (care poate lua uneori forme dramatice, conducînd, ca pe beizadeaua Alecu din *Zodia Cancerului*, chiar la pierderea vieții) conferă acestor eroi o melancolie specifică, manifestare a binecunoscutei „dureri înăbușite" sadoveniene. Stare mai generală a dezabuzatului sau inadaptabilului erou romantic, un asemenea „rău" sufletesc își poate afla originea și în alte surse posibile. Ele pot fi, de pildă, eșecul nu numai în iubire, ci și în activismul social la Toma Nour al lui Eminescu sau prăbușirea idealului personal de dreptate absolută al lui Gelu Ruscanu la Camil Petrescu ; pornind de aici, putem înregistra chiar și dezabuzarea eroului literaturii moderne, provocată de neînțelegerea mecanismelor absurde ale vieții, ca la personajele kafkiene ori sartriene ș.a.m.d. Sadoveanu alege adeseori drept cauză a acestei triste reprimate ratarea în iubire. Și la el „durerea înăbușită" se dovedește a fi semnul firilor adînci, chinuite sufletește de o aspirație către realizarea unei plenitudini contrazise de un cadru imperfect și ostil. O asemenea suferință secretă conferă personajelor sale gravitatea misterioasă ce le leagă, în dreaptă filiație, de același erou-prototip romantic, bîntuit de neputința unui acord deplin cu lumea.

La eroii sadovenieni, iubirea izbucnește furtunos și fără multă întîrziere. Ea rănește adînc și statornic sufletul îndrăgostitului. Văzînd-o pe Magda Orheianu, Șoimaru „nu spusese nici o vorbă, dar în coșul pieptului îi ardea o flacără năpraznică, și inima îi bătea cum nu-i

bătuse niciodată la primejdii". Intensitatea sentimentului e menită să motiveze în continuare comportarea personajului, menținînd activ, prin reveniri de-a lungul întregii narațiuni, planul erotic. Mînat de patimă, Șoimaru își urmărește aleasa inimii pînă în Polonia, expunîndu-se, cu o superbie ce era să-l coste capul, în mijlocul nobililor polonі și al boierilor moldoveni fugiți peste graniță împreună cu doamna lui Ieremia.

Dar, odată declanșată, patima pentru fata Orheianului cuncașe în sufletul personajului împotriva celeilalte iubiri, în puterea căreia eroul cade aproape simultan : cea pentru neamul său răzeșesc, pentru moșia străbunilor. Crescut de copil în țară străină și pribegind apoi ca oștean prin multe locuri depărtate, Șoimaru își descoperă abia acum obîrșia, care rămăsese pentru el doar o amintire ștearsă. Declanșarea dramei sale interioare are loc relativ tîrziu în economia romanului : în capitolul al XIII-lea, intitulat *Crucea răzășilor*. Revenind în sat, Tudor e recunoscut de către oameni și primit între ei. Însoțit de moș Mihu, călăuză în această a doua inițiere, Șoimaru vizitează cimitirul, cu mormîntul tatălui său, și află de la același bătrîn istoria satului. Momentul marchează începutul transformării sale dintr-un venetic, un oștean fără țară (ipostază în care s-au străduit să-l înfățișeze întîmplările de pînă acum), într-un fiu adevărat al neamului Șoimărești lor. În finalul capitolului, aflînd că boierul Orheianu e ucigașul tatălui său și împilatorul obștii răzești, eroul are înțelegerea teribilei sfîșieri sufletești ce-l va urmări de acum înainte. Reacția sa violentă este caracteristică trăirilor psihice ale personajului romantic : „Tudor Șoimaru rămase ca fulgerat, cu ochii rotunziți, înfricoșați de groază lăuntrică. Abia avu puterea să se stăpînească, înghiți cu greu de cîteva ori și rămase privind întunecos spre mormîntul de dinaintea lui". Conflictul chinuitor sfîșie sufletul eroului prin neputința alegerii. Șoimaru îl descrie el însuși, înregistrînd cu o oarecare nedumerire puterea patimii ce pare a-l stăpîni fără voia lui. Replica glumeață și voit liniștitoare a prietenului său Simeon Bîrnovă („Dragostea trece !") primește un răspuns pornit : „Nu trece ! Nu trece ! gemu c-un fel de turbare Tudor. A căzut ca un trăsnet în sufletul meu. Nu știu ce voi face ! Nu înțeleg ce se petrece cu mine ! Mi se pare c-am să nebunesc ! Am venit la mormîntul părinților mei, și-acum o vijelie mă mînă în altă parte, cine știe unde ! Văd că trebuie să părăsesc toate, au să mă urmărească toți cu ură și blăstăm că-i las, că nu mă ridic pentru dreptatea lor și nu plătesc sîngele celor morți ! Dar ce pot să fac, prietinilor mei dragi, dacă Magda Orheianului mi-i dragă și nu-mi mai pot afla loc și stare din pricina asta ?"

Din acest punct de răscruce pornește aspra cale care îl va conduce în cele din urmă pe erou către biruința sentimentului datoriei față de neamul său. Integrarea în lumea de obîrșie se desăvîrșește cu încetul, cunoscînd mai adînc oamenii și istoria lor. Evocarea de către același moș Mihu a morții părintelui său (în capitolul *Umbra Ionașcului*) joacă un rol decisiv pentru convertirea personajului. Scena este compusă, ca de obicei, cu mijloace împrumutate recuzitei romantice. Asemenea lui Hamlet, Șoimaru are viziunea umbrei tatălui mort, cerînd parcă răzbunare : „Sta încremenit, i se ațintiră ochii, și-n umbra chiliei strîmte i se arătă ieșind ca dintr-un mormînt răzășul care-i era tată, sîngerat la frunte și cu ochii închiși. Era o umbră : plutea nedeslușită, cu mîinile încrucișate pe piept ca un Hristos. Șoimaru gemu ca

de suferință la vedenia aceasta, își scutură capul, își trecu mîna pe frunte și pe ochi și și-o trase în jos muiată de lacrimi, ca de un sînge al mortului...". Concluzia pe care o exprimă gîndul lui moș Mihu („Copilul fusese dep'in întors cu fața către adevăr") fixează momentul de la care personajul redevine activ, ieșind din convalescența bolii sale sufletești și așezîndu-se acum cu totul în slujba cauzei obștești, biruitoare în inima sa. El va reface, într-un paralelism diferit doar prin deznodămîntul său, destinul tatălui, care se ridicase și el în apărarea moșiei răzești. Dramaticul capitol *Morții poruncesc celor vii* transcează înfruntarea dintre Orheianu și răzeși. În chip simbolic, boierul este ucis de Tudor Șoimaru în cimitir și așezat cu pieptul pe mormîntul Ionașcului, într-un gest ce vrea să semnifice răzbunarea și dreptatea în sfîrșit înfăptuite. Cu o furie venită din durerea și umilința lor adîncă, oamenii lui Șoimaru dau foc curții boierești de la Murgeni, iar apoi, ca în legende, ară locul cu plugurile pentru a șterge orice urmă a vechii stăpîniri.

Tot acum are loc ultima întîlnire dintre cele două planuri fundamentale ale cărții. Șoimaru cruță pe Magda Orheianu și pe soțul ei polon, aflați la conac. Vechea rană sufletească pare a se fi vindecat, lăsînd, probabil, doar urma unei „dureri înăbușite". În locul primei și furtunoasei iubiri vine să se strecoare dragostea, timid înfiripată, a Aniței, despre care aflăm în ultimul capitol că-i va deveni soție.

Așezîndu-l pentru comparație pe Șoimaru între prietenii săi, este interesant să remarcăm simetria compozițională pe care o propune alcătuirea grupului celor trei tovarăși : Simeon Bîrnovă, Tudor Șoimaru și beiul Cantemir. Aflîndu-se la un capăt al triadei, Simeon Bîrnovă este înfățișat ca un boier cu dragoste de țară, fin politician și om de curte (viitorul domnitor Barnovschi, ne va spune în final autorul), la care patima iubirii nu pare să-i poată întuneca vreodată judecata. El privește cu zîmbet îngăduitor iubirea năprasnică a lui Tudor pentru Magda Orheianului, și mintea lui, păstrîndu-și nealterată limpezimea, îl ajută pe acesta să iasă cu bine din încurcăturile în care îl aruncă oarba sa pasiune. Simeon Bîrnovă joacă în grupul celor trei rolul *înțeleptului,* care *nu devine,* ci constituie polul statornic al rațiunii mereu treze, virtute adînc prețuită de autor și de aceea adeseori prezentă în multe dintre povestirile sale.

De cealaltă parte a lui Șoimaru stă beiul tătar, personaj semnificativ pentru intenția autorului de a reliefa cu ajutorul lui, prin contrast, dragostea de țară a fiului de răzeș. Om al pustei și al vîntului, Cantemir definește libertatea, la modul absolut, ca pe o desprindere totală de orice bun durabil, de vreun pămînt sau o țară anume. „Eu n-am înțeles niciodată — spune el — îndîrjirile voastre pentru pămînt, certurile și sîngele vărsat pentru un colțișor de grădină, cînd lumea lui Dumnezeu e așa de mare. [...] Mormintele noastre tătărești, de la hanul nostru cel mai mare Timur, au rămas prin toate pustiurile lumii, și noi ne-am mișcat ca pulberile pămîntului...".

Cumpănit între ceilalți doi, Șoimaru ne apare astfel drept o mică sinteză sufletească, dominîndu-și tovarășii printr-o complexitate interioară sporită. La el, iubirea, de o parte, și datoria față de tradiție și țară, de alta, se împletesc și se opun totodată, întemeind amintitul conflict, care dă întregii narațiuni coloana sa vertebrală. El este personajul care *se transformă* în roman, depășind prin aceasta simplitatea

Scanned with OKEN Scanner

înregistrării unor fapte aventuroase și oferind cercetării un destin exemplar pentru structura personajului sadovenian.

În final, autorul aduce cu abilitate timpul istoriei pînă în prezentul nostru, acordînd în plus povestirii și o motivație autobiografică. Aflăm acum că Tudor Șoimaru, împreună cu Anița și răzeșii orheieni, iar apoi urmașii lor, sînt străbunii scriitorului. Faptul conferă dintr-o dată unor personaje și întîmplări ce păreau fictive dimensiunea și puterea de convingere a realității. Este încă un procedeu de a împleti ficțiunea cu adevărul, așezîndu-le pe amîndouă sub semnul posibilului. Verosimilul, în respectul căruia își construiește autorul naratiunile istorice, este la el o noțiune suficient de cuprinzătoare pentru a uni între ele cele două tărîmuri, permițînd pășirea lesnicioasă dintr-unul în celălalt. Știința rară de a acredita adevărul posibil al istoriilor sale fabuloase, aliată cu o frumusețe și o plăcere, la fel de rare, ale *spunerii*, face din Sadoveanu, fără îndoială, marele povestitor al istoriei noastre, intrată astfel cu el, pe calea sa regală, în literatură.

LLR, an XI, 1982, nr. 1, p. 31—35

Scanned with OKEN Scanner

Geo Bogza : **DOBROGEA ! DOBROGEA !**

DOINA MIHAILOVICI, MIRCEA MIHAILOVICI

A călători este pentru Geo Bogza una din „treptele fericirii", după cum însuși mărturisea :

„Atît de mult îmi place să umblu, aceasta e marea mea vocație și numai cînd îi dau urmare sînt sigur că voi fi fericit. A putea să te deplasezi pe fața pămîntului, punînd în mișcare o uriașă horă de priveliști, mi se pare unul din miracolele existenței. De cînd mă țin minte mă plimb, e felul meu de a mă îmbogăți".

Dobrogea ! Dobrogea !, în care autorul prezintă una dintre cele mai pitorești regiuni ale țării, se înscrie în seria reportajelor de o deosebită valoare artistică. Dublul vocativ al titlului ne sugerează dragostea reporterului pentru acest pămînt plin de taine, nostalgia ce îl cuprinde atunci cînd, cu ochii minții și ai sufletului, „vede" trecutul și prezentul ținutului dintre Dunăre și mare. De altfel, această idee este amplificată la începutul reportajului, care debutează liric, evocarea făcîndu-se la persoana 1 singular. Deși născut pe alte meleaguri, Geo Bogza s-a simțit în permanență atras de acest ținut tulburător prin tainele locurilor, prin istoria pămîntului.

„În orice țară ar fi fost să ajung, de orice forme ale vieții aș fi fost înconjurat, gîndul — iar apoi întreaga mea ființă — s-a întors de fiecare dată în Dobrogea. Oriunde m-aș fi aflat, dorul mă ajungea în cele din urmă".

Considerîndu-se fiu al acestui pămînt, autorul devine personaj al operei. El este implicat în toată istoria zbuciumată a Dobrogei, trăiește din plin drama locuitorilor ei de odinioară și se bucură, se extaziază în fața prezentului.

Motivul central al evocării este cel al pămîntului, privit în diferitele sale ipostaze. Dobrogea este un pămînt „al pasiunii și nostalgiei solare", un ținut pe care îl aseamănă cu o fată „ciudată", „fiică de rege dac și de dansatoare tătăroaică", care, deși a suferit numeroase transformări, își păstrează esența, vraja ei de nepătruns :

„Cum n-aș iubi-o acum ! Cum n-aș iubi-o acum cînd, atît de mult schimbată, se dovedește în esența ei aceeași, pămînt al pasiunii și al nostalgiei solare, din adîncimea căruia nu contenesc să urce atîtea zvonuri. Cum n-aș iubi-o acum cînd, dîndu-și un nou chip, rămîne la fel de ciudată, învăluită în marea ei taină".

Reportajul a fost conceput pe baza antitezei trecut-prezent. Autorul relatează despre agricultura de ieri și de azi : „deplina pustietate" a timpurilor apuse și uriașele plantații de acum, seceta ce era specifică acestei regiuni și sistemele de irigații care au transformat Dobrogea într-o imensă grădină. În locul vechilor Istrii de pe tristul mal al Pontului Euxin au apărut azi noile Istrii, salba de stațiuni de pe litoral, simbol al uriașelor transformări din România contemporană. Contemplînd ruinele vechilor cetăți și plantațiile terasate, ce-i amintesc autorului de celebrele amfiteatre ale antichității, lui Geo Bogza i se oferă prilejul de a reînvia istoria milenară a neamului. „Țara morilor de vînt" este acum o regiune cu mori în care „zumzetul celor o mie și o sută de motoare" este tot „numai poezie" ! Locul vechilor drumuri de calcar, „orbitoare în lumina soarelui, pline de vrajă sub razele lunii", a fost luat de șoselele asfaltate, „panglici negre care... își au de asemenea poezia lor".

Țăranii dobrogeni duceau o viață grea, patriarhală, strîngîndu-și cu greu sărăcăcioasele recolte. Munca istovitoare, ce dura uneori pînă la căderea primilor fulgi de nea, este astăzi înlocuită de cea a „caravelelor terestre", care, în numai opt zile, smulg roadele pămîntului de pe acest nou Bărăgan :

„Iar acum, în opt zile, totul e gata. Opt zile, atît le trebuie combinelor — acelor caravele terestre ce pătrund, legănîndu-se ca pe mare, în lanurile de grîu — pentru a secera și treiera întreaga întindere a Dobrogei".

Frumusețea lanurilor de grîu îl impresionează în mod deosebit pe autor. În mijlocul lanurilor nesfîrșite el se simte cuprins de „sentimentul nemărginirii".

Reporterul stabilește în noile condiții relația dintre om și natură. În vechea Dobroge natura îl domina pe om. Deși înconjurat de ape — paradoxal — acest ținut era pradă secetei. Omul rămînea neputincios în fața „chipului de lut" al secetei, fîntînile fiind adevărate „temple ale vieții" la care curgeau „lapte și miere". Apa, alt motiv prezent în opera lui Bogza (vezi *Cartea Oltului*), primește valori simbolice. Șuvițele ce fuseseră captate de-a lungul veacurilor în construcții monumentale constituiau nucleul așezărilor omenești, „lichidul vital" fiind scos la suprafață cu eforturi supraomenești.

În zilele noastre oamenii au răsturnat acest raport în favoarea lor, devenind stăpîni pe forțele naturii, omul a „conectat" pămîntul arid „la foșnetul și răcoarea Bistriței", a făcut din el, prin irigații un imens teren fertil, pe care se leagănă, victorioase, „mările interioare ale Dobrogei". Metafora este sugestivă pentru vastitatea acestor întinderi pline de rodul pămîntului. Geo Bogza surprinde cîmpiile noului Bărăgan în toate anotimpurile, descriind plastic aspectul lor coloristic : „verdele crud al primăverii", „pîlpîirile de foc ale macilor", „aurul lanului copt". Pare că și trilurile ciocîrliilor sînt închinate vieții noi din acest ținut înfloritor și mereu tînăr.

Versurile „luceafărului" vin să sublinieze, o dată mai mult, legătura autorului cu „stepa dobrogeană", care, chiar dacă nu i-a fost leagăn, dorește să-i devină mormînt, exprimînd, ca și în *Miorița* sau *Mai am un singur dor*, comuniunea omului cu natura :

„Nu m-am născut în Dobrogea și nici în Bucovina, dar în respirația mea primă și ultimă sînt al lor, iar dacă ar fi să-mi aleg mormîntul la fel aș pendula între arcuirea de culmi acoperite de păduri, spre care gîndul nu mi se duce niciodată neînsoțit de dulcele vers : „Pe cînd cu zgomot cad / Izvoarele-ntruna, / Alunece luna, / prin vîrfuri lungi de brad“ — acele culmi ce leagănă lungul somn al atîtor voievozi români și tumulii străjuiți de mărăcini, sub al căror pămînt enorm s-au făcut pulbere oasele regilor sciți“.

Prin valoarea sa artistică, *Dobrogea ! Dobrogea !* depășește limitele gazetăriei, înscriindu-se în sfera celei mai autentice literaturi, demonstrînd atracția permanentă a autorului pentru această străveche, dar plină de taine parte a pămîntului românesc, constituindu-se într-un elogiu adus omului, hărniciei sale, dragostei nețărmurite față de glia strămoșească.

LLR, an XII, 1982, nr. 3, p. 19—21

Scanned with OKEN Scanner

Marin Preda : O ORĂ DIN AUGUST

MIRCEA GHEORGHE

1. Povestirea *O oră din august* (1969) evocă unul dintre episoadele apărării Bucureștiului de atacurile aeriene ale hitleriștilor în timpul celui de-al doilea război mondial, în zilele imediat următoare declanșării insurecției armate de la 23 August 1944.

2. Acțiunea povestirii, care a fost și ecranizată în filmul *La porțile albastre ale orașului*, se petrece în preajma aeroportului Otopeni. Aici, o baterie românească de artilerie antiaeriană reușește, cu prețul unor eforturi deosebite, eroice, să zădărnicească intențiile armatei germane de a bombarda Capitala și alte puncte de importanță strategică. Narațiunea este extrem de simplă, substanța epică reducîndu-se propriu-zis la relatarea amănunțită a momentelor luptei.

3. Simplitatea acțiunii nu afectează însă noblețea mesajului și valoarea artistică, rezultată din complexitatea psihologică a personajelor și a situațiilor prin care se exprimă viziunea scriitorului asupra războiului.

Există mai întîi un mare personaj colectiv, armata română, reprezentată prin grupul de artileriști. Împrejurările în care această armată a fost tîrîtă în război alături de Germania hitleristă, în pofida dorinței sale, nu sînt abordate de autor, dar starea de spirit a personajelor, neaderența lor la o cauză care le este străină transpar cu claritate din povestirea sergentului Ionescu. Nu numai simplii soldați, uniți într-o impresionantă solidaritate în jurul camaradului lor care a ucis un hitlerist, dar și ofițerii, în frunte cu colonelul Caragea, împărtășesc această stare de spirit. În fața presiunilor comandantului german, care-i cere colonelului să-i fie predați presupușii vinovați, colonelul se află alături de aceștia : „Măi, voi nici nu știți prin ce primejdie ați trecut“ — le spune el după terminarea anchetei. „Să sperăm că și alții mai mari ca noi or să le țină piept“.

Soldații prezentați de Marin Preda ies din încercarea grea a războiului învingători. O fermitate naturală, neostentativă, și o uriașă siguranță de sine îi ajută să rămînă, în orice împrejurare, consecvenți cu ei înșiși. În lumea lor, eroismul nu este o problemă complicată de conștiință și nu constituie obiectul unei deliberări, căci el este starea firească proprie unui mod bărbătesc de a privi moartea în față și consecința unei iubiri de țară organice, trăită fără emfază, străină de orice lozincă : „La urma urmei — gîndesc artileriștii în timpul luptei inegale care opune o mînă de oameni unui aeroport întreg — ce e viața ca să te bîțîi tot timpul de frică să n-o pierzi ? Chestia mai supărătoare e că dacă aceștia [nemții] distrug bateria se duc pe urmă cu avioanele și cine știe ce mai fac cu ele, înecă țara în sînge“.

Scanned with OKEN Scanner

spaima viscerală care-i cuprinde pe artileriști în timpul unui atac aerian — spaimă deloc incompatibilă cu eroismul — îi face să scormonească pământul ca niște cîrtițe, cu disperare, ca să scape de gloanțe.

4. Sub raport compozițional, notabilă este utilizarea a două procedee. Cel dintîi apare în prezentarea sublocotenentului Roșu, care în limbaj cinematografic poartă numele de *flashback*, adică de introducere a unor secvențe retrospective. El intervine imediat după relatarea frămîntărilor sublocotenentului în legătură cu evoluția războiului în condițiile desprinderii României de fostul ei aliat.

Al doilea procedeu, de mare tradiție în proza universală, îl reprezintă „povestirea în povestire". Întîmplările narate de sergentul Ionescu se constituie într-o unitate de sine stătătoare, care, introdusă în desfășurarea acțiunii, ca un moment de acalmie înaintea altora, dramatice, luminează nu numai personajul principal, ci și întregul sistem de relații stabilit între armata română și cea germană.

5. Ceea ce interesează în cel mai înalt grad în povestire, în afara acțiunii propriu-zise, este vocea autorului. Înfruntînd prejudecățile mai vechi și mai noi cu privire la intervenția directă a scriitorului în narațiune, Marin Preda prezintă nu numai întîmplările la care participă eroii, ci și gîndurile acestora, trece cu ușurință de la un personaj la altul, emite numeroase observații personale, se implică în realitatea istorică a faptelor și în aprecierea lor morală. Povestirea este plină de asemenea observații, care dau scrisului lui Marin Preda o evidentă dimensiune etică :

„[...] băiatul de la țară e un om rezistent, dar cu o gîndire formată că toate pe lume au un înțeles și cînd el nu-l vede îl cuprinde spaima" ; „Avea instinct bun sau era mărginit, nu-i plăceau complicațiile ?", „Țineau foarte mult la el, așa cum sînt în stare să țină țăranii unii la alții în armată [...]" ; „Nu există o atracție între ochitor și ținta sa ? Nu apare o părere de rău adîncă și sinceră în sufletul unui comandant de tun cînd vede că pasărea aceea de metal se îndepărtează și scapă fără putință de a mai fi atinsă ?" ; „Dacă ar ști fiecare să nu lase să treacă pe lîngă el clipa victoriei, dacă și-ar da seama de apropierea ei !" ; „Cine poate să știe care e ora și locul decisiv într-o luptă ? Fiecare soldat crede că acolo unde e el, acolo e toiul luptei. Dar cu precizie n-o știe nici unul [...]".

Frecventă este, de asemenea, utilizarea vorbirii indirecte libere. Se obține astfel un stil de o oralitate superioară, prin corespondența dintre expresia interioară și cea exterioară a gîndurilor personajelor. De fapt, oralitatea este o trăsătură specifică artei lui Marin Preda. Autorul dezvoltă dialogurile sau reproduce vorbirea interioară a personajelor cu o desăvîrșită cunoaștere a aspectului vorbit al limbii. Formulele de adresare, interjecțiile, particularitățile de exprimare diferențiază cu finețe personalitatea personajelor, stările lor afective, tipul de relații care există între ele. Sublocotenentul Roșu este, în dialogul său cu superiorii și în cel oficial cu subalternii, exact, exprimarea sa este încorsetată în formule militare : „Am onoarea să vă raportez", „comandanții de tun la mine", „artileristul trebuie să lupte și cu pușca, și grenada, și arma albă dacă nu-i vin întăriri". În schimb, în discuțiile cu sergentul Ionescu, se exprimă familiar, expresiile utilizate sugerează interesul rece, lipsit de afecțiune, cu care urmărește relatarea acestuia, și chiar intenția de a-l persifla : „Și cum de n-ai ajuns la bucătărie, cum dracu' ai nimerit la tunuri ?" ; Și de-aia arătai tu așa de vesel cînd ai venit la noi ?" Stilul

Eroii au, de altfel, un sentiment foarte puternic al propriei destoinicii : „Noi știm să luptăm dom'sublocotenent — rostește sergentul Ionescu cu o *trufie liniștită și parcă amenințătoare* — să nu vie nimeni să ne învețe". Siguranța aceasta nu este expresia unei vanități. Ea corespunde unei conștiințe de sine colective a ostașilor, care, la fel ca acasă, în sat, simt și trăiesc identic în împrejurări identice. Nu sînt descumpăniți decît atunci cînd ceea ce li se întîmplă pare a fi de domeniul absurdului : „[...] băiatul de la țară e un om rezistent, dar cu o gîndire formată că toate pe lume au un înțeles și cînd el nu-l vede îl cuprinde spaima".

Această „gîndire formată că toate pe lume au un înțeles" influențează și relațiile individuale. Bătaia pe care o administrează sublocotenentul Roșu soldaților săi, răceala raporturilor lui cu aceștia sînt inexplicabile, mărturisesc o conștiință tulbure, măcinată de complexe secrete. Alta e situația caporalului Ana. El este un om bogat sufletește și fundamental optimist : „Nimeni nu-l văzuse vreodată întristat sau rîzînd în hohote, poate chiar nici nu rîdea, fiindcă în el bucuria de a trăi nu cobora și nu urca parcă deloc, ea se instalase undeva sus, în sufletul lui, ca o temperatură care nu mai scădea și unde era inutil să mai rîzi sau să te mai întristezi".

Sublocotenentul Roșu, unul dintre ofițerii „impuși nu se știe de cine și de ce", este un personaj complicat. Fire taciturnă, însingurată, de o severitate stranie, care aduce uneori a cruzime, el așază între sine și ceilalți oameni un zid inexpugnabil. Dar opacitatea, masca de nepătrundere pe care el o poartă mereu ascund trăsături interioare nebănuite. Îndărătul lor înflorește suspiciunea. Expresia „de petrecere" de pe chipul sergentului Ionescu îl face să-i pună la îndoială integritatea caracterului : „Fii atent în special la sergentul Ionescu — ordonă el caporalului Ana — dacă îl vezi că uită de tun și se bagă cu capul în pămînt ca să scape, împușcă-l, dacă eu nu mai sînt în viață". Voința, tenacitatea și competența de comandant a sublocotenentului se impun pînă la urmă. El piere în luptă eroic, alături de alți artileriști, fără a avea șansa, după izbîndă și, eventual, după terminarea războiului, să se umanizeze și să-și recapete dragostea pentru oameni, pierdută poate într-o copilărie întunecată, în viața de orfelinat.

Alături de sublocotenentul Roșu, sergentul Ionescu este celălalt erou principal al povestirii. Și în timpul anchetei de la Ploiești, și în desfășurarea luptei de lîngă Otopeni el este cel care își asumă riscul cel mai mare. Clarviziunea, stăpînirea de sine, celelalte calități de luptător se ascund sub o aparență de jovialitate care-l derutează pe sublocotenent. Dar cînd soarta luptei atîrnă de el, după moartea sublocotenentului, sergentul găsește comenzile cele mai potrivite pentru a scoate bateria din impas. Prin caporalul Ana și prin sergentul Ionescu scriitorul oferă exemplul unor conștiințe clare și puternice, pentru care temeritatea și spiritul de sacrificiu constituie atribute normale ale vieții în timp de război.

Războiul nu este prezentat prin aceasta ca o realitate mai puțin zguduitoare. Autorul notează o serie de amănunte care relevă latura sa monstruoasă, absurdă. Oamenii mor cu chipurile întunecate de silă și ură, rănile sînt grozave, din ele sîngele curge ca dintr-o cișmea,

Scanned with OKEN Scanner

direct caracterizează limbajul interlocutorului său, sergentul Ionescu, în orice împrejurare. Cînd povestește, el recreează scenele petrecute, propozițiile sînt scurte, discursul său este presărat de semne de exclamare, de întrebări la care își răspunde singur, de replici reluate de la interlocutori, ca în vorbirea populară.

Sergentul Ionescu este un personaj guraliv și moralist. Judecățile și observațiile lui sînt exacte și fine : „Ca să spui, e chestie de fracțiune de secundă, cînd vezi în ce aparat ai băgat degetul : tu, unul singur, ei toți, o armată. Dacă învingi momentul acela cînd îți trece prin cap că e zadarnic să te mai ascunzi, îți merge mintea scînteie".

6. Prin consecvența cu care povestirea afirmă trăsăturile și însușirile specifice artei lui Marin Preda, *O oră din august* reprezintă o pagină semnificativă nu numai în opera autorului *Morometilor*, ci și în ansamblul literaturii române contemporane inspirate din realitățile celui de-al doilea război mondial.

LLR, anul IX, 1980, nr. 4, p. 25—28

Scanned with OKEN Scanner

D. R. Popescu : MĂRI SUB PUSTIURI

STANCA CHESARU

În nuvela *Mări sub pustiuri*, apărută în revista *Steaua*, nr. 8, 1962, autorul abordează o temă deseori tratată — cea a sacrificiului. Firul epic, ce se rezumă în cîteva cuvinte (un tînăr plin de sensibilitate și candoare trăiește cu intensitate prima sa iubire, dar, avînd de îndeplinit o misiune încredințată unui grup de partizani, va plăti cu viața opțiunea sa eroică), nu este decît un pretext, un fundal pe care scriitorul proiectează propriile-i meditații pe teme majore.

Nuvela este structurată pe confruntarea celor două teme antitetice : viață / moarte, reluate ca un laitmotiv de-a lungul ei. Contextul dramatic se profilează brusc, o dată cu debutul : „El trecea prin lumina zilei și știa că va muri dacă n-avea să reușească". Conflictul este enunțat prin contrastul ce se degajă din opoziția elementelor *lumina zilei / va muri*, asupra cărora cade de altfel accentul emoțional al frazei, estompînd finalul condițional. Sugestia morții, filtrată prin tensiunea nervoasă a personajului, e întreținută prin priveliștea pietrelor din albia rîului, ce „păreau niște oase, niște rotule ori niște cranii micșorate de căldură". Grădina părăsită, seceta, străzile pustii, orașul ce pare mort, pașii de cizme și focurile de armă, dar mai ales reluarea obsesivă a „orei cinci" mențin atmosfera de tensiune. În cadrul episodului pulsînd de viață al întîlnirii tinerilor, scriitorul notează în repetate rînduri, prin narațiune, dialog sau monolog interior, trăirile contradictorii ale eroului, izvorîte din dramatismul situației : pe de o parte frica de moarte — mereu vie, mereu biruită însă de hotărîrea de a învinge, acea obsesie a „orei cinci", care îl face să vadă tot ce îl înconjoară purtînd amprenta morții, pe de altă parte setea sa de viață, de dragoste.

Confruntarea celor două motive de bază este concentrată însă cu deosebită pregnanță în două episoade. Prin realizarea lor artistică și prin profundele lor semnificații, ele vin să întregească profilul moral al personajului, dezvăluind conotații, sugestii, care permit și aprofundarea mesajului nuvelei. Ne referim la episodul retrospectiv al discuției tinerilor despre Sahara și la marea scenă finală a morții eroului.

Urmărind textul primului episod, observăm reluarea celor două motive — *moarte, viață* — într-o formulare metaforică. Ele creează două cîmpuri semantice [1] surprinse într-o relație de opoziție. Ideea de „pustiu", exprimată direct *(pustiire, pustiită, pustie)* sau reluată prin echivalente semantice *(Sahara, fără viață, fără oameni* etc.), domină pasajul, înregistrînd 13 unități lexicale.

[1] Ansamblu de cuvinte aflate într-o strînsă corelație de sens.

Ideea de „apă" cuprinzînd în aria sa semantică și cuvinte ce semnifică „viață" (*viață, mări, vegetație, om, păsări, animale* etc.) este prezentă prin 15 unități lexicale. Dacă proporția e relativ egală, dispunerea lor diferită de-a lungul fragmentului deschide noi perspective de înțelegere.

În prima parte, reproducînd cuvintele fetei, sîntem confruntați cu motivul dramatic al morții, termenilor din cîmpul semantic „pustiu" neopunîndu-li-se încă nici unul din cel de-al doilea. Insistența cu care îi repetă fata creează o atmosferă de tensiune, de spaimă parcă în fața a ceea ce ar putea deveni o lume lipsită de principiul generator al vieții. O dată cu primele replici ale tînărului, începe constituirea celui de-al doilea cîmp semantic, simbolizînd viața. Acesta cîștigă teren pînă la eliminarea totală a termenilor din primul cîmp semantic, relieînd refuzul eroului de a accepta moartea ca pe un dat inexorabil și infuzînd discuției o notă de optimism.

Momentul contopirii termenilor antonimici în formularea „există *uriașe mări de apă sub pustiuri*" apare în text într-o poziție esențială atît pentru înțelegerea personajului, cît și pentru motivarea conflictului nuvelei. Se constituie acum simbolul central, cheie, al întregului fragment, care iradiază semnificații în toată nuvela și se concentrează în titlul ei. Invazia temporară a morții, a distrugerii, este efemeră, căci în adîncuri viața își continuă făgașul, acumulîndu-și energiile ca o mare, liniștită în aparență, dar gata să se dezlănțuie vijelios pentru a-și recîștiga drepturile. Mai aproape de fabulația nuvelei, sintagma simbolică mai poate fi explicată și altfel. Uriașele mări de apă sub pustiuri pot deveni, în înțelegerea cititorului, forța tăcută și ascunsă în ilegalitate a comuniștilor, conducînd mișcarea antifascistă în lupta împotriva spectrului războiului, ce pare a fi cucerit lumea. Pentru a evidenția această idee, scriitorul va introduce afirmația eroului : „Totul depinde de om. Unde pătrunde el cresc păduri și păsări și tot felul de animale", dezvăluind concepția lui despre misiunea omului. Prin pasiunea sa, prin puterea sa de dăruire și de sacrificiu, omul e menit să declanșeze energiile latente ale firii. Privită prin această prismă, opțiunea eroică de mai tîrziu a tînărului, făurit parcă pentru dragoste și visare, nu mai are nimic surprinzător.

Oprindu-ne apoi asupra fragmentului final, al morții eroului, observăm reluarea aceleiași idei, într-o altă ipostază artistică însă. Sîntem din nou confruntați cu imaginea grădinii părăsite de la începutul nuvelei, dar modalitatea în care ne-o proiectează scriitorul diferă. Fragmentul ne apare delimitat simetric de cuvîntul *Beethoven*. Acționînd ca un liant care sudează cele trei secțiuni, numele atribuit în nuvelă eroului readuce în atenția cititorului valențele lui simbolice : tumult, pasiune, energie, forță.

Prima secvență debutează printr-o relatare voit neutră : „Primul glonț vîjîi prin porumbi". Treptat însă expunerea se subiectivizează. „Apoi el *simți* o mare căldură și nimic alteeva. Apoi mai *simți* de trei ori aceeași căldură și *văzu* cerul căzînd în jos, lipindu-se de pămînt, de parcă s-ar fi închis lumea. *Simți* curgînd ceva ca apa, peste el, pe lîngă el. Și *văzu* crescînd verzele în grădină, verzi, *văzu* înflorind grădina.

Prinse într-o mînă pămîntul și i se păru că ține tot pămîntul în mînă, ca pe un măr".

Unitatea semantică a secvenței este realizată prin repetarea celor două verbe predicative denumind senzații, plasate într-o interesantă simetrie de-a lungul fragmentului : *„simți . . . simți . . . văzu . . . simți . . . văzu . . . văzu"*. La o analiză mai atentă, observăm că ele marchează trecerea treptată de la senzația reală la iluzie, verbul *simți* notînd senzațiile reale (simți căldura gloanțelor, sîngele ce curge), iar verbul *văzu* — halucinațiile (văzu cerul căzînd în jos, verzele crescînd, grădina înflorind). Perfectul simplu dinamizează pasajul, iar complinirea sa prin gerunzii realizează impresia de fulgurație. Simțurile hipertrofiate ale personajului, aflat la hotarele morții, captează cu intensitate senzațiile degajate de lumea exterioară. Realitate și nălucire se împletesc, aglomerîndu-se și suprapunîndu-se haotic (de observat în acest sens și sugestia suplimentară realizată de structura sintactică : din 10 propoziții, 8 se află la confluența dintre dependență și coordonare copulativă. Situate pe același plan valoric, ele se impun în egală măsură atenției cititorului, reliefînd cu aceeași intensitate succesiunea de impresii trăite de erou. Înzestrat cu puteri demiurgice, el se înconjoară de o lume fantastică, condusă de legi proprii. Timpul și spațiul își schimbă configurația, proporțiile se răstoarnă. Grădina pustie rodește fabulos, cerul se apropie de pămînt, pămîntul pare un măr cuprins într-o mînă).

Secvența a doua cunoaște o gradație ascendentă. Lirismul se accentuează. Senzațiilor tactile, chinestezice, vizuale, de pînă acum, li se adaugă cele olfactive și auditive. Vegetația, irupînd halucinant, creează un decor de o mare plasticitate. Imaginile surprinse în prima secvență în devenire ne apar aici definitiv constituite. Determinările adjectivale ce li se adaugă le imprimă o notă de concret, impunîndu-le percepției cititorului ca pe niște tușe dense de culoare („Roșiile crescuseră, *mari și coapte*, crescuse și ardeiul, și pătrunjelul"). Roadele, mustind de sevă, palpabile parcă, îi declanșează eroului iluzia foamei : „I se făcu foame". Măiestria artistică a scriitorului se relevă din nou și în construcțiile sintactice. Avem în față o amplă perioadă, bazată pe o enumerare de elemente nominale sugerînd explozia vegetală ce inundă imaginar grădina pustie. Izolarea lor prin virgule, urmate adesea de adverbul cu valoare cumulativă *(și)*, oferă impresia de discontinuitate. Această discontinuitate pare a transpune bătăile inegale și precipitate ale inimii tînărului. Punctul frînge o clipă unitatea logică a frazei, ca o sincopă. Reluarea unuia din termenii ei, printr-o concentrată construcție nominală, dă impresia unei scurte pulsații. Și, ca o ultimă și profundă inspirație, apare fraza finală : „Și mirosea a mărar, vai, ce frumos mirosea mărarul". Subliniată prin interjecție, ea răsună ca o fericită încîntare în fața bogăției de imagini și miresme. Cîntecul copiilor, introdus în text fără nici un preambul, chipul și chemarea ființei iubite sînt ultimele imagini pe care eroul le va lua cu el în neființă.

Atingînd punctul ei culminant la sfîrșitul celei de-a doua secvențe, tensiunea emoțională scade în a treia. Tumultului din primele două secvențe, reflex al trăirilor sufletești intense ale personajului, îi succedă liniștea ; exploziei vegetale i se opune mîna încremenită „ca o creangă uscată". Sugestia liniștii este sporită și de bătaia ceasurilor.

Scanned with OKEN Scanner

Adunînd impresiile exterioare degajate din întregul fragment, observăm că metafora „mărilor sub pustiuri" apare reluată într-o nouă formă. Cele două motive antitetice — viață/moarte — se contopesc acum într-o originală sinteză. Căci revărsarea de fecunditate poate fi înțeleasă de cititor nu numai ca rod al halucinației produse de apropierea morții, ci și ca un simbol al însești încrederii eroului în viață. Cel ce nega pustiul, moartea, vede, simte și aude clocotul vieții și în clipa părăsirii ei. Sîngele său, ca o apă vie din basme (cum se exprimă el în episodul anterior), inundă grădina părăsită — o altă Sahară —, făcînd-o roditoare. Uriașele mări de apă de sub pustiuri, energiile umane, sînt mai puternice decît pustiurile temporare. De aceea morții eroului îi răspunde acea izbucnire de vitalitate anunțînd finalul *Simfoniei a IX-a*, așa cum o va fi *auzit* Beethoven cînd nu mai auzea. Acordurile ei trezesc în cititor nu deprimare, ci încredere în atotputernicia vieții.

Scena morții, ca și cea anterioară, a discuției despre Sahara, împlinesc imaginea personajului, acesta constituindu-se într-o entitate vie, pe care cititorul o duce cu sine și după terminarea lecturii.

LLR, an VII, 1978, nr. 2, p. 25—28

Scanned with OKEN Scanner

D. R. Popescu : MĂRI SUB PUSTIURI

VIORICA AVRĂMUȚ

Caracterizată de înclinația spre regimul tensiunilor conflictuale, opera lui D. R. Popescu dezvoltă cu predilecție o antinomie mai cuprinzătoare : aceea dintre agresivitatea irațională și forțele umanului. În general, interferența planurilor estetice (a tragicului cu farsa, a lirismului cu grotescul, a realului cu mistificația, a violenței cu pitorescul) imprimă scrisului său o deschidere spre conflicte și situații frapante, insolite, senzaționale. Cele mai bune creații ale sale, romanele *F* (1969), *Vînătoarea regală* (1973), *Împăratul norilor* (1976), nuvela antologică *Duios Anastasia trecea* (1967) sau piesele din volumul *Acești îngeri triști* (1970) probează trecerea insolitului și a senzaționalului spre parabolă și semnificare simbolică. În opere ca cele menționate, agresivitatea și duritatea, grotescul și iraționalul sînt forțe în raport cu care se definesc valorile umane. Confruntarea cu brutalitatea și injustiția evidențiază caractere puternice și complexe, degajă sensuri prețioase ale unor parabole despre condiția umană.

Războiul este unul din evenimentele care concentrează aspecte dintre cele mai diverse ale agresivității. De aceea, în multe fragmente din romane și în cîteva povestiri ale lui D. R. Popescu războiul devine sursă tematică, fundal de atmosferă ori termen de contrast pentru valorile umane. *Mări sub pustiuri* abordează tema războiului în opoziție cu universul pur al copilăriei și adolescenței, ca și alte povestiri antologice ale sale, cum ar fi *Soldatul necunoscut* sau *Somnul Pămîntului*, un adevărat poem în proză. Aici nu este vorba numai de o alăturare contrastantă a două realități psihologice (războiul și adolescența) : prozatorul insistă asupra rezistenței active, conștiente a purității în fața teroarei. Elevul ilegalist din această povestire participă efectiv la o acțiune importantă de sabotare a mașinii de război germane.

Din această perspectivă, apare evidentă deosebirea de paginile despre copilărie ale lui Ionel Teodoreanu, în special din *Hotarul nestatornic*, prima parte a ciclului *Medelenilor*. În pacea idilică a Medelenilor, copilăria curge lin și tihnit, adolescenții fac drame din neînțelegeri mărunte. În *Mări sub pustiuri*, copilăria este confruntată dur cu realitatea aspră a războiului. Mai mult, tînărul patriot se vede obligat să treacă peste unele etape ale vîrstei, să-și părăsească propria copilărie și să-și asume exigențele responsabilității, ale angajării mature în viață. Paginile din literatura română despre copilăria frustrată, despre vîrstele netrăite se îmbogățesc prin profilul eroului lui D. R. Popescu cu ipostaza desprinderii voluntare de copilărie sub imperativul istoriei. Prozatorul luminează astfel o fațetă inedită a relației dintre individ și istorie.

Structura epică a povestirii este relativ simplă. Tînărul combatant face o recunoaștere la obiectivul acțiunii : podul care trebuia aruncat

în aer, pentru a întîrzia retragerea armatei germane și deplasarea unui convoi de prizonieri. În așteptarea orei fixate, se întoarce în oraș și se întîlnește cu Ioana, față de care nutrește sentimente de prietenie și iubire pură. Întîlnirea adolescenților prilejuiește introducerea în narațiune a unor rememorări care le completează profilurile. Apoi tînărul primește explozibilul, se deplasează la pod și declanșează explozia. Se retrage, reușind să se ascundă de patrulele germane intrate în alertă și așteaptă înserarea ascuns în straiele unei sperietori. Cînd pericolul părea a fi trecut, intervine finalul neașteptat : cîțiva soldați inamici se distrează țintind sperietoarea și omorîndu-l astfel pe tînărul erou. Ca în multe alte pagini ale lui D. R. Popescu, absurdul se amestecă în realitate, schimbînd mersul firesc al lucrurilor, consecuția așteptată a evenimentelor. În *Mări sub pustiuri,* imixtiunea absurdului în acest deznodămînt de un puternic dramatism capătă valori de simbol. Războiul însuși este un accident aberant în viața oamenilor. Astfel, sfîrșitul de un tragic absurd al adolescentului devine o acuzare a realității condamnabile a războiului ca act irațional, ca accident în existența normală a umanității. Procesul dezumanizării sub spectrul războiului va fi surprins de D. R. Popescu și în povestirea *Moroiul* (din volumul *Umbrela de soare),* în care personajul Kurt comite atrocități inimaginabile.

În *Mări sub pustiuri,* notații insistente și imagini frecvente fixează obsesiv *lumina,* cu diferite grade de intensitate, de la puternica iradiere solară la filtrări de amurg. Și totuși, lumina nu dă senzația de seninătate, fiind asociată contrastant, încă de la început, cu moartea : „El trecea prin lumina zilei și știa precis că va muri dacă n-aveau să reușească". O inefabilă presimțire prinde consistență în paralel cu lumea candorilor adolescentine, cu puritatea și seninul zilei de august. Relatarea epică este vrîstată din timp în timp de semnele realității brutale a războiului. Așa sînt, de pildă, prezența sentinelelor la pod, anunțurile de la radio despre „mersul frontului" sau jocul copiilor, „punctat" de focuri de armă : „Se auziră două focuri de armă, departe. Copiii continuau să cînte și să bată din palme..."

În general, povestirea se realizează prin tehnica modernă a contrapunctului : semnele realității dure a războiului alternează cu imagini din universul miraculos al copilăriei și adolescenței. Pe fundalul întîmplărilor grave ale războiului și rezistenței cîntecele naive ale copiilor se inserează contrastant, cu efect dureros și vibrație lirică : „Copiii continuau să cînte, ca și cum nici o piatră nu s-ar fi mișcat pe tot pămîntul. Nu le păsa de nimic. Castanul dădea umbră și soarele mergea înainte, ca întotdeauna. Și ei băteau din palme".

Un contrapunct se realizează și prin alternarea prezentului cu trecutul. În tensiunea clipei prezente amintirea aduce o anume destindere, adîncimea perspectivei, chiar dacă faptele rememorate sînt triste. În cursul dialogului, Ioana își amintește prima întîlnire cu tînărul ilegalist urmărit de poliție : „Își scoase baticul alb și-l puse pe fața lui, să nu mai curgă sîngele, să nu-i mai vadă fața roșie. Și să-l ascundă, cumva. Mai urcaseră cîteva trepte, urmăriți de fluierături, ca de niște cîini, neputînd să se rupă de ele". La rîndul său, pedalînd spre obiectivul intervenției, cu explozibilul în ghiozdan, Beethoven (cum îl numește Ioana pe eroul povestirii) își amintește o plimbare cu fata într-un peisaj feeric de iarnă. Tabloul de o neasemuită puritate, în

Scanned with OKEN Scanner

consonanță cu ingenuitatea sufletelor de adolescenți, realizat în „rama" contrastantă a realității războiului, e de o mare poezie, în linia tentei poematice a prozei lui D. R. Popescu : „Cădeau fulgi mari, albi și pufoși, acoperindu-i. Și ei mergeau alături prin norul alb de zăpadă și se priveau, pedalînd moale. Fulgii li se așezau pe spate și pe umeri, încărcîndu-i cu alb, se așezau pe bicicletă, pe mîini, acoperindu-i... Ajunseseră la pod albi de zăpadă. Numai fețele le erau curate, nu le albise ninsoarea". Formal, paralela prezent-amintire se obține prin alternarea dialogului cu monologul interior, a stilului direct cu cel indirect liber. De asemenea, narațiunea se împletește cu pasajul descriptiv, într-o derulare febrilă de secvențe care amintesc maniera decupajului cinematografic.

Tonul relatării se subordonează mișcării epice, de o extraordinară tensiune din moment ce din prima fază se precizează prețul acțiunii : viața sau moartea. De aceea, stilul relatării pare de o maximă obiectivitate, apropiat de notația detașată din literatura lui Hemingway, de exemplu. Predomină fraza scurtă, nervoasă, fixînd alert acțiuni, gînduri, frînturi din realitate etc. În frazele mai ample, epitetul și comparația, în general stilul figurat nu împiedică înaintarea febrilă a povestirii : „Lumina era tare și grea. Se vedeau pietrele pe fundul apei, acolo unde ar fi trebuit să curgă apa, dacă n-ar fi secat. Pietrele păreau niște oase rotunde, niște rotule ori niște cranii micșorate de căldură".

Dincolo însă de aerul aparent detașat al narațiunii și al descrierii, se dezvoltă un al doilea plan al povestirii, paralel, cel al *conotațiilor*. Acest fir subiacent al povestirii prinde consistență prin acumulare de sugestii, aluzii, presimțiri, impresii și amintiri. Prin adiționare, tensiunea crește treptat pînă la deznodămîntul tragic. Caracterizată compozițional prin acumularea de conotații derivate din planul epic obiectiv, povestirea *Mări sub pustiuri* se remarcă prin gradația ei excepțională. Dramatismul intens derivă și din această gradație, din acest „suspense" întreținut minuțios de prozator. Dialogul celor două personaje, de pildă, se desfășoară tot pe două planuri : cel *direct*, al sensurilor simple, relativ obișnuite pentru niște adolescenți, și cel *neexprimat*, paralel, care este, în fond, un dialog al amintirilor a doi adolescenți care se despart de copilărie și poezie. În acest sens, „glumele" Ioanei și ale lui Beethoven conțin metafore semnificative care oglindesc înclinația adolescenței spre cuprinderea sensurilor lumii, elanurile generoase, frenezia cunoașterii : „Sînt pămîntul... — Parc-ai fi Polul Nord al pămîntului...".

Ca și în alte opere ale sale, prozatorul cultivă aici cîteva simboluri impresionante, specifice poeziei adolescenței. Unul dintre acestea, care explică și titlul povestirii, este simbolul „pustiului", al Saharei. Dezvoltată metaforic de cei doi adolescenți, imaginea deșertului relevă o viziune optimistă, generoasă, specifică entuziasmului tineresc, dovedind încredere în forțele umanului. Se schițează aici, indirect, și o caracterizare a războiului, eclipsă a vigilenței oamenilor, a rațiunii. Tînărul combatant susține ideea nobilă că „Sahara e o regiune doar pă-

Scanned with OKEN Scanner

răsită de om, pentru o vreme, că toate pustiurile sînt neadevărate, că apă există în orice parte a pămîntului, ca și viața, și nu poate nimeni s-o facă să sece... Totul depinde de om... Pustiuri de fapt nici nu există... Doar la suprafață, și pe un timp scurt... Pămîntul e plin de apă, și apa întotdeauna e vie, ca în basme!". Un alt simbol, cel al „ceasurilor", iradiază aceleași semnificații optimiste, transformînd tragicul sfîrșit al eroului într-o victorie a umanului. Sfîrșitul fizic al tînărului e anulat de continuarea implacabilă a scurgerii celor două timpuri paralele. Timpul fizic, concret, este secondat de timpul amintirii, al memoriei eroice în care tînărul va continua să existe: „Nu se mai auzea nimic, numai cele două ceasuri, bătînd împreună, al ei și al lui. Secundele băteau calm și sigure în liniștea ce se lăsase, ducînd timpul înainte, al lui și al ei".

În conturarea personajelor, *caracterizarea indirectă*, derivată din notația comportamentului, se împletește cu *analiza psihologică* directă, în spiritul prozei analitice. D. R. Popescu se dovedește un fin analist, care notează reacțiile fizice și psihice cu deosebită precizie, cu un realism impresionant al detaliului generator de semnificații: „...simți cum îl doboară milimetru cu milimetru oboseala. Parcă-l toca. Își simțea ochii arzînd, împăienjeniți de somn. Și-l durea și inima. O simțea vie în el, în partea stîngă. Și-i auzea bătăile repezi, grele, ca de clopot înfundat în pămînt... Degeaba se amăgea, îi era frică".

Totodată, prin procedeul modern al relativității se evită schematismul. Personajul principal apare umanizat, complex; profilul său moral se reliefează plauzibil tocmai prin realism și autenticitate. Pe lîngă eroism, tenacitate, curaj, stăpînire de sine, ingeniozitate, spirit de disciplină în respectarea regulilor conspirative, el încearcă și regrete, cunoaște frica, se gîndește la o eventuală despărțire de Ioana, de dragostea care începuse să se înfiripe. El nu e doar un om de acțiune, ci și un meditativ, cu un intelect puternic, care încearcă să domine prin luciditate clipa: „Caraghios, cum poți să existi și să nu existi. Cum poți trece într-o singură clipă dincolo de ce erai înainte...". Fire voluntară, eroul trebuie să învingă și să se autoînvingă, să-și depășească limitele. În această luptă interioară, în care predomină teama de moarte, tînărul ilegalist se dovedește învingător prin luciditate matură, prin decizie în acțiune și fermitate morală.

Din perspectiva finalului, gluma tînărului despre întîlnirea cu o fată se încarcă de o nespusă melancolie: „— E frumoasă? — E foarte urîtă. Dar n-o să vină... Fiindcă nu pe ea o aștept. Și nu i-am dat nici o întîlnire fetei aceleia...". Sfîrșitul său tragic transformă întîlnirea cu o fată în întîlnirea cu moartea. Prozatorul sugerează subtil un destin similar cu „nuntirea" ciobanului mioritic. Această aluzie, replică mioritică din modernitate, e susținută și de sugestiile muzicale inculcate în povestire: cîntecele copiilor, muzica de la radio, numele dat de Ioana tînărului — Beethoven. Scena impresionantă a morții împletește fantasticul vizual cu sugestii muzicale: „Apoi mai simți de trei ori aceeași

căldură, și văzu cerul căzînd în jos, lipindu-se de pămînt, de parcă s-ar fi închis lumea. Și văzu crescînd verzele din grădină, verzi, văzu înflorind grădina. Prinse într-o mînă pămîntul și i se păru că ține tot pămîntul în mînă, ca pe un măr... Auzea cîntecul și vedea fața ei, privindu-l : Beethoven...".

Povestirea *Mări sub pustiuri* se realizează artistic în spiritul realismului modern, în care veridicitatea nu exclude lirismul și sugestia simbolică. Pe fundalul de atmosferă, din care emană semnificații simbolice și meditații grave despre viață și moarte, copilărie și război, se conturează efigia memorabilă a unui tînăr luptător antihitlerist. Alături de *Șoseaua Nordului* de Eugen Barbu sau de *O oră din august* de Marin Preda, *Mări sub pustiuri* adaugă pagini de certă originalitate la literatura noastră despre rezistența antifascistă condusă de Partidul Comunist Român.

INEDIT

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA

PROBA DE VERIFICARE A CUNOȘTINȚELOR DE LIMBA ROMÂNĂ PENTRU ÎNSCRIEREA ÎN CLASA A IX-A (TREAPTA I) DE LICEU

Pentru a veni în sprijinul elevilor din clasa a VIII-a, care se pregătesc în vederea susținerii probei de verificare a cunoștințelor de limba română la înscrierea în clasa a IX-a (treapta I) de liceu, revista *Limba și literatura română* a publicat în anii 1979—1985 subiecte date în diferite județe ale țării. Ministerul Educației și Învățământului a aprobat cu ordinul nr. 37310 din 9 iunie 1983 o *Metodologie privind organizarea și desfășurarea înscrierii în clasa a IX-a (treapta I) de liceu și a concursului de admitere în clasa a XI-a (treapta a II-a) de liceu.*

Reproducem, în continuare, un fragment din Anexa nr. 1 b.

Criterii de elaborare a subiectelor pentru probele de verificare a cunoștințelor și precizări privind verificarea și notarea lucrărilor scrise, în vederea înscrierii în clasa a IX-a de liceu

I. *Pentru limba și literatura română* *

A. *Cu privire la elaborarea subiectelor*

Se va urmări ca subiectele :

— să fie în strictă concordanță cu conținutul manualelor și programelor școlare de clasa a VIII-a ;

— să se alcătuiască din cel mult 3 teme (probleme), una obligatoriu de literatură, iar celelalte din domeniul limbii (gramaticii). Se va asigura gradarea acestora, astfel încît dificultatea generală a probei să se situeze la nivel mediu ;

— să fie formulate în exprimări clare, precise, pentru a se evita ambiguitatea și confuziile, să fie accesibile elevilor la nivelul cerințelor programei școlare din clasa a VIII-a și să nu necesite folosirea dicționarelor ;

— nu se vor propune subiecte de sinteză, generale, abstracte, pe teme libere. De asemenea, nu se vor propune subiecte în care să se ceară elevilor corectarea unor texte cu greșeli intenționate.

B. *Cu privire la verificare și notarea lucrărilor*

La verificarea și notarea lucrărilor se vor urmări :

— scrierea corectă și estetică : lizibilitatea grafiei, așezarea corectă în pagină, construcția alineatelor, estetica generală a lucrării ;

— cunoașterea și aplicarea normelor de ortografie și punctuație : folosirea corectă a cratimei, scrierea corectă a substantivelor (proprii,

---

* La limba și literatura maternă, pentru elevii aparținînd naționalităților conlocuitoare, în elaborarea subiectelor, verificarea și notarea lucrărilor se vor respecta aceleași criterii și precizări.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

comune), a cuvintelor compuse, despărțirea corectă în silabe, folosirea corectă a semnelor de punctuație ;

— cunoașterea operelor literare studiate : identificarea unor valori artistice din operele literare studiate, reproducerea simplă sau dezvoltată a conținutului unei opere epice sau dramatice, identificarea unor personaje din opere literare și caracterizarea acestora, mai ales a celor principale, prin reliefarea modalităților artistice folosite de scriitor, încadrarea în gen și specie literară a operei studiate ;

— verificarea capacităților de comunicare în scris : identificarea sensurilor proprii și a sensurilor figurate ale cuvintelor, transformarea vorbirii directe în vorbire indirectă, elaborarea unor compuneri literare sau în alte stiluri funcționale, alcătuirea de rezumate, folosirea corectă a părților de vorbire, construirea corectă a acordului subiectului cu predicatul ;

— cunoașterea unor noțiuni de limbă, a categoriilor gramaticale : identificarea în texte a părților de vorbire și de propoziție și analizarea acestora, delimitarea propozițiilor și explicarea felului acestora, identificarea și explicarea valorii gramaticale a semnelor de punctuație și ortografie, construirea de propoziții, fraze după anumite cerințe date ;

— în cadrul realizării compunerii (comentariul literar, caracterizarea de personaje, relevarea unor momente importante din lupta națională și socială a poporului nostru reflectată artistic într-o singură operă literară, evocarea locurilor natale sau ale copilăriei, cu referiri, de asemenea, la o singură operă etc.) va rămîne, în exclusivitate, la latitudinea elevilor valorificarea întregii opere sau numai a fragmentelor din manualul de clasa a VIII-a.

SELECȚIE DIN SUBIECTELE DATE LA PROBA DE VERIFICARE A CUNOȘTINȚELOR DE LIMBA ROMÂNĂ PENTRU ÎNSCRIEREA ÎN CLASA A IX-A (TREAPTA I) DE LICEU

Sesiunea iunie 1984

BRAȘOV. 1. Faceți comentariul literar al baladei *Miorița*, capodoperă a poeziei populare românești.

2. Se dă textul :

„Socrul roagă-n capul mesei să poftească să se pună
Nunul mare, mîndrul soare, și pe nună, mîndra lună,
Și s-așază toți la masă, cum li-s anii, cum li-i rangul,
Lin vioarele răsună, iară cobza ține hangul“ (M. Eminescu).

Se cere : analiza sintactică a frazei ; motivarea semnelor de ortografie și de punctuație ; analiza sintactico-morfologică a textului subliniat.

3. Alcătuiți diferite fraze în care conjuncția *dacă* să introducă : două propoziții subiective, două propoziții predicative, două completive directe, două propoziții condiționale, două propoziții atributive.

BUZĂU. 1. Prezentați figura dîrză și neînfricată a bătrînului Dănilă din nuvela *La Vulturi !* de Gala Galaction.

2. Se dă textul : „Cînd auzeam noi pe moș Luca pomenind cu drag de casă și cînd mai vedeam cum rămîn satele și locurile frumoase în urmă, și tot altele necunoscute se înfățișează înainte-ne, *supărarea noastră creștea la culme*“ (I. Creangă).

Se cere : delimitarea propozițiilor și precizarea felului lor ; identificarea predicatelor si indicarea felului lor ; analiza sintactică și morfologică a textului subliniat.

CLUJ. 1. Prezentați faptele și atitudinile care pun în evidență patriotismul soldaților români, spiritul de sacrificiu în luptă pentru cauza dreaptă a eliberării țării, așa cum au fost descrise de Marin Preda în nuvela *O oră din august*.

2. Analizați sintactic propoziția : „Miei albi fugeau către izvor".

3. Alcătuiți o frază după următoarea schemă : 1, 3, 5, principale ; 2, 4, atributive ; 6, 7, consecutive ; 8, temporală.

COVASNA. *Secția română*. 1. Pornind de la fragmentele studiate din drama istorică *Vlaicu-Vodă* de Al. Davila, caracterizați personajul principal, întruchipare a idealurilor de libertate ale poporului român.

2. Se dă textul :

„Știu c-ai depășit adesea dreptul dat de o solie ;
C-ai cătat, aici, să zdruncini scaunul din temelie ;
Că te-ai dus chiar pîn-acolo, să dai mînă de ajutor
Ucigașilor ce asupră-mi încercat-au un omor" (Al. Davila).

Cerințe : Analizați sintactic versurile și alcătuiți schema relațională ; faceți analiza sintactică și morfologică a primului vers ; explicați folosirea semnelor de ortografie și de punctuație în textul dat.

Secția maghiară. 1. Caracterizați patriotismul celor doi ostași moldoveni din poemul *Dan, căpitan de plai* de V. Alecsandri.

2. Se dă textul :

„Sărmanu-ngenunchează pe iarba ce strălуce,
Își pleacă fruntea albă, smerit își face cruce,
Și pentru totdeauna sărută ca pe moaște
Pămîntul ce tresare și care-l recunoaște" (V. Alecsandri).

Cerințe : faceți analiza sintactică a frazei ; explicați folosirea semnelor de ortografie și de punctuație din textul : „Pe mulți tătari cuprins-ai de-ai morții reci fiori" ; faceți analiza sintactică și morfologică a acestei propoziții.

IALOMIȚA. 1. Faceți caracterizarea personajului principal din povestirea *Mări sub pustiuri* de D. R. Popescu.

2. Se dă textul : „El repetă, fiindcă voia să devină o amintire plăcută, dacă devenea amintire. Fiindcă altceva n-avea ce să-i lase, dacă el pleca, decît o amintire plăcută" (D. R. Popescu).

Cerințe : analiza predicatelor ; stabilirea felului propozițiilor.

3. Alcătuiți exemple în care conjuncția *dacă* să introducă două tipuri de subordonate.

IAȘI. 1. Comentați fragmentul dat în manual din *Amintiri din copilărie* de I. Creangă.

2. Să se realizeze analiza sintactică a frazei următoare : „Cînd vuia în sobă tăciunile aprins care se zice că face a vînt și a vreme rea, sau cînd țiuia tăciunele despre care se zice că te vorbește cineva de rău, mama îl mustra acolo, în vatra focului, și-l buchisa cu cleștele, să se mai potolească dușmanul" (I. Creangă).

3. Alcătuiți două fraze în care să introduceți expresiile : *a duce cu vorba, a se duce într-un suflet*.

HUNEDOARA. 1. Caracterizați personajul principal din povestirea *Mări sub pustiuri* de D. R. Popescu.

Scanned with OKEN Scanner

2. Transcrieți textul : „Și fiindcă Pisicuța ar fi fost în stare să smulgă priponul și să se ia după mine, apoi mă dusei și, dezrădăcinînd în munte o stîncă uriașă ce-mi căzu la îndemînă, o răsturnai peste capătul priponului ieșit afară din pămînt".

Cerințe : subliniați predicatele ; delimitați propozițiile ; precizați felul lor ; întocmiți schema frazei ; analizați sintactic și morfologic cuvintele : *Pisicuța, priponul, mă dusei, ce, la îndemînă.*

MARAMUREȘ. 1. Caracterizați personajul principal din povestirea *Mări sub pustiuri* de D. R. Popescu.

2. Se dă textul :

„Cum n-oi mai fi pribeag
De-atunci înainte,
M-or troieni cu drag
Aduceri aminte" (M. Eminescu).

Cerințe : subliniați cu o linie propoziția regentă și cu două linii propoziția subordonată ; motivați utilizarea liniuței de unire în cele trei situații din text ; analizați sintactic și morfologic expresia *aduceri aminte.*

MEHEDINȚI. 1. (a) De ce credeți că și-a intitulat scriitorul D. R. Popescu povestirea *Mări sub pustiuri ?* (b) Caracterizați pe Vlaicu, întruchipare a idealurilor de libertate ale poporului român, de independență a țării, personajul principal din *Vlaicu-Vodă* de Al. Davila.

2. (a) Alcătuiți patru propoziții sau fraze în care să apară cîte un sinonim al cuvîntului *falnic.* (b) Se dă textul : „Și-nălțînd a doua oară sabia, răcni așa de cumplit, încît mazurii, înfricoșați, smuciră frîiele și se năpustiră spre poartă" (M. Sadoveanu).

Cerințe : analiza sintactică a frazei prin delimitarea și numerotarea propozițiilor ; precizarea felului lor ; schema frazei ; analiza sintactică și morfologică a ultimei propoziții.

OLT. 1. Povestiți conținutul nuvelei *Mări sub pustiuri* de D. R. Popescu, urmărind succesiunea cronologică a episoadelor și relevînd calitățile morale ale elevului ilegalist.

2. Precizați ce fel de propoziții introduc *că* și *de* în frazele următoare (analizați frazele) : Este bine *că* îți alegi cu grijă cărțile pe care le citești. Părerea lui este *că* primăvara aceasta va fi ploioasă. N-a știut niciodată *că* este atît de bolnav. Se plîngea mereu *că* este un om de neînțeles. Alergau cu toții astfel *că* nu te puteai ține după ei. Părerea *că* numai oamenii grași sînt sănătoși este cu totul greșită. Țipa așa de tare, *de* se auzea la vecini. *De* nu ți-e teamă de frig, poți pleca și așa subțire îmbrăcată. Mergea la mare *de* se trata de reumatism.

3. Alcătuiți propoziții sau fraze care să conțină cuvintele (grupurile de cuvinte) : *niciodată* și *nici o dată ; întruna* și *într-una ; cea* și *ce-a ; al* și *a-l ; cei* și *ce-i,* și motivați de ce se scriu împreună sau separat.

SATU-MARE. *Secția română.* 1. Relatați situațiile deosebite prin care trece personajul principal din povestirea *Mări sub pustiuri* de D. R. Popescu.

Scanned with OKEN Scanner

2. Transcrieți textul : „Dar el știa că nu e așa, fiindcă văzuse și strigase, printre explozii care îl copleșeau, acele comenzi care cîștigă o luptă“ (D. R. Popescu).

Cerințe : delimitați propozițiile ; arătați felul propozițiilor coordonate și subordonate ; alcătuiți o propoziție în care cuvîntul *explozie* să fie folosit cu sens figurat ; arătați ce figură de stil ați obținut astfel.

Secția maghiară. 1. Schițați figura lui Nicolae Bălcescu din piesa *Bălcescu* de Camil Petrescu.

2. Transcrieți textul : „Și, după mintea ce-o aveam, ne-am fi întors înapoi chiar atunci, de nu eram dați în seama lui moș Luca, de care ne rușinam ca și de părinții noștri“ (I. Creangă).

Cerințe : delimitați propozițiile ; arătați felul propozițiilor coordonate și subordonate ; găsiți o altă expresie în care să apară cuvîntul *seamă* și folosiți-o ca predicat într-o regentă ; arătați ce fel de subordonată cere această regentă.

SIBIU. 1. Urmărind scenele în care apar împreună Tudor Șoimaru și Stroe Orheianu în romanul *Neamul Șoimăreștilor* de M. Sadoveanu, caracterizați-i prin antiteză.

2. Explicați titlul poeziei *Imn muncii* de V. Voiculescu.

3. Se dă textul : „Erau doi și *prin zgomotul exploziilor prima lui împușcătură nu atrăsese atenția* celui de-al doilea, care își dăduse seama prea tîrziu că rămăsese singur...“ (Marin Preda).

Cerințe : analiza frazei ; analiza sintactică și morfologică a cuvintelor subliniate.

TIMIȘ. 1. Faceți caracterizarea tînărului ilegalist din *Mări sub pustiuri* de D. R. Popescu.

2. Analizați sintactic fraza : „Cînd am auzit că ei pleacă, am zis că mă duc și eu cu dînșii, iară Huțu, văzînd că voiesc să merg, m-a luat pe mine și eram foarte vesel, căci Nică era băiat de tot hazul, știa să facă o mulțime de pozne, și ne așteptam să întîlnim pe drum sania noastră, care să ne ducă pînă la Cocărăști“ (I. Slavici).

3. Alcătuiți o frază după schema de mai jos : 1, subiectivă ; 2, principală regentă ; 3, subordonată predicativă. Explicați la ce se reduce în acest caz propoziția principală regentă.

BUCUREȘTI. 1. Realizați comentariul literar al poeziei *Plugarii* de Octavian Goga.

2. Se dă textul : „Nu știu cum se cheamă satul *acesta*, dar știu că pretutindeni pe unde m-ai dus, unde s-a vorbit românește, este pămîntul Patriei mele...“ (Barbu Ștefănescu Delavrancea).

Cerințe : subliniați predicatele și precizați felul lor : delimitați propozițiile și identificați felul fiecăreia ; analizați sintactic și morfologic cuvîntul subliniat.

3. (a) formulați propoziții în care substantivul *muncă* (cu sau fără articol hotărît) să îndeplinească funcțiile sintactice de : *subiect, nume predicativ, atribut, complement direct* ; (b) enumerați trei prepoziții care cer cazul dativ ; construiți o propoziție cu una dintre acestea ; (c) formulați trei propoziții în care verbul *a învăța* să fie folosit la modul indicativ, timpurile : prezent, trecut (una din forme), viitor (una din forme).

Scanned with OKEN Scanner

BRAȘOV. 1. Explicați și argumentați, prin relatarea unor fapte și întîmplări povestite în operă, titlul nuvelei *La Vulturi!* de Gala Galaction.

2. a) Alcătuiți o frază din propoziția dată, transformînd părțile de propoziție subliniate în subordonate. Analizați fraza, stabilind felul propozițiilor :

„*Liniștindu-ne* toți începurăm *a lucra* cu mult entuziasm, *spre a termina sarcina încredințată*".

b) Explicați semnele de punctuație din textul dat :

„Agripina le răspunse gîfîind :

— Turcii, dragii mamei, de care vă spunea bunicul !"

BRĂILA. 1. Se dă textul :

„N-am mai trecut de mult prin sat și-mi spune
Un om ce de pe-acasă a venit
Cum c-a-nflorit la noi mălinul
Și c-ai albit, mămucă, ai albit" (Nicolae Labiș, *Mama).*

Cerințe :

— sublinierea predicatelor ;

— delimitarea propozițiilor, felul acestora și schema frazei ;

— analiza morfosintactică a primei propoziții ;

— explicarea semnelor de punctuație și de ortografie din ultimul vers ;

— formulați un exemplu în care cuvîntul *noi* să aibă altă valoare morfologică decît cea din textul de mai sus ;

— formulați o frază în care adverbul *cum* introduce alt fel de subordonată decît cea din textul dat.

3. Întocmiți caracterizarea lui Tudor Șoimaru, personaj principal al romanului *Neamul Șoimăreștilor* de Mihail Sadoveanu.

CARAȘ-SEVERIN. 1. Explicați semnificația titlului nuvelei *La Vulturi!* de Gala Galaction și comentați trăsăturile de caracter ale personajelor principale.

2. Construiți șase fraze în care conjuncția *că* să introducă diferite subordonate.

CONSTANȚA. 1. Evocarea satului natal în opera *Amintiri din copilărie* de I. Creangă (fragmentul din manual).

2. Se dă textul :

„*Mai mult chiar*, dacă se ține seama de întinsul teritoriu romanizat *de pe ambele maluri ale Dunării*, pare mai simplu să se admită că procesul de diversificare a limbii latine începuse mai de timpuriu".

Cerințe :

— delimitarea propozițiilor și felul lor ;

— identificarea predicatelor și felul lor ;

— analiza sintactică și morfologică a textului subliniat.

COVASNA. 1. (secția română). Caracterizați pe Vlaicu, personajul principal al dramei istorice *Vlaicu Vodă* de Al. Davila — întruchipare a idealurilor de libertate ale poporului român, de independență a țării.

1. (secția maghiară). Pornind de la citatul : „Nici un despot nu mă va avea la picioarele lui. Mai bine îmi petrec viața în ocnă", faceți

Scanned with OKEN Scanner

caracterizarea marelui patriot, revoluționar, Nicolae Bălcescu, din drama lui Camil Petrescu.

2. (ambele secții). 1. Precizați ce fel de propoziții introduc elementele de relație *că* și *de* în următoarele fraze :

a) E bine că îți alegi cu grijă prietenii.

b) Părerea că *numai* din cărți te poți instrui *nu mai* este actuală.

c) Mă gîndeam că pot învăța mai mult.

d) De nu ți-e teamă de un rezultat nemulțumitor, poți participa la concurs.

e) Citea așa de repede, de nu se înțelegea nimic.

3. (ambele secții). Explicați gramatical ortografierea diferită a cuvîntului (grupului de cuvinte) *numai* și *nu mai* din textul b) și faceți analiza sintactico-morfologică a propoziției principale din același text.

GIURGIU. 1. Trăsăturile morale ale poporului român în lupta pentru eliberarea țării, așa cum se desprind din lectura *O oră din august* de Marin Preda.

2. Se dă textul : „Cel mai cuminte lucru e să chemi pe oameni într-o duminică la dumneata, să le spui că te-ai hotărît să-ți ingrijești singur de treburi“ (D. Zamfirescu).

Cerințe :

a) Analiza sintactică a frazei ;

b) să se construiască două propoziții în care verbul *a fi* să aibă alte valori decît cea din textul dat.

IALOMIȚA. 1. Alcătuiți portretul unui personaj literar preferat din lecturile studiate în clasa a VIII-a.

2. „Și una e să mori la datorie, cînd te izbește un glonț sau o schijă, și alta e să fii legat de un stîlp și *să te execute plutonul de execuție*“ (Marin Preda).

Cerințe :

a) Stabiliți felul propozițiilor din textul de mai sus.

b) Analizați sintactic și morfologic cuvintele subliniate

c) Într-una dintre propozițiile unei fraze alcătuite de voi folosiți verbul „să fi legat“. Analizați predicatul propoziției respective.

MARAMUREȘ. 1. Caracterizați-l pe Vlaicu, întruchipare a idealurilor de libertate ale poporului român, de independență a țării, valorificînd fragmentele din drama *Vlaicu Vodă* de Al. Davila.

2. Înlocuiți punctele cu propoziția regentă potrivită fiecărei subordonate date, respectînd cerința din paranteză :

a) . . . . . că mîine va pleca (CD).

b) . . . . . cui ți-a împrumutat-o (CI).

c) cînd ieșeam de la școală . . . . . (CT)

d) . . . . . ca să-mi scriu temele din vreme (CS).

2. Transformați subordonata de la punctul c) în complementul corespunzător.

3. Explicați ortogramele întîlnite în propozițiile date.

TULCEA. 1. *Miorița*, comentariu literar.

2. Alcătuiți patru propoziții de tipuri sintactice diferite introduse prin conjuncția *să*. În frazele astfel obținute, subliniați propozițiile subordonate solicitate, precizînd felul lor.

Scanned with OKEN Scanner

VÎLCEA. 1. Eroismul poporului român, oglindit în lectura *O oră din august* de Marin Preda.

2. Se dă textul :

„Unde-i unui, nu-i putere
La nevoi și la durere.
Unde-s doi, puterea crește
Și dușmanul nu sporește" (V. Alecsandri).

Cerințe :

— indicați felul propozițiilor și alcătuiți schema ;

— explicați folosirea semnelor de ortografie și de punctuație întîlnite în text.

BUCUREȘTI. 1. Lupta eroică a ostașilor români pentru eliberarea țării de sub jugul fascist evocată artistic în povestirea *O oră din august* de Marin Preda.

2. Se dă textul :

„În ziua *aceea* nu era nici un nor *deasupra*, și uriașii munți, care atîtea zile frămîntaseră și sloboziseră, din coamele lor zbîrlite pînă la cer, ploile, trăsnetele și șuvoaiele, erau acum blajini, tihniți..." (Gala Galaction).

Cerințe :

a) subliniați predicatele și precizați felul lor ;

b) delimitați propozițiile și identificați felul fiecăreia ;

c) analizați sintactic și morfologic cuvintele subliniate.

3. Analizați sintactic cuvintele subliniate din următoarea propoziție : *„Ei au căzut* luptînd pentru cei mulți..." (Eugen Jebeleanu).

Redactor : VERONICA GANĂ
Tehnoredactor : AUREL BUDNIC

Bun de tipar : 27.XII.1985. Coli de tipar : 10.
Format : 16/70 × 100. C. Z. pentru biblioteci mari { *459 (077):372* / *859.09 (077):372*
C. Z. pentru biblioteci mici : 459 (077)

C. 363 I. P. Informația

Scanned with OKEN Scanner

EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

publică

pentru toate categoriile de cititori

lucrări fundamentale consacrate limbii române, indispensabile pentru buna cunoaștere și corecta folosire a limbii naționale, între care :

- **Dicționarul explicativ al limbii române (DEX)**, elaborat de Institutul de Lingvistică din București, 1050 p., 250 lei.
- **Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române,** elaborat de Institutul de Lingvistică din București, 698 p., 105 lei.
- **Îndreptar ortografic, ortoepic și de punctuație,** elaborat de Institutul de Lingvistică din București, 224 p., 16,50 lei.
- **Dicționar de neologisme** de Florin Marcu și Constant Maneca, 1168 p., 186 lei.
- **Dicționar de sinonime** de Luiza Seche și Mircea Seche, 1120 p., 159 lei.

În pregătire

Gramatica pentru toți de Mioara Avram, aprox. 450 p., 35 lei.

Lei 12

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner